Artystki polskie i ich sztuka w latach 1900–1939. Część IV. Przedstawicielki realizmu

Realizm jako typ obrazowania określał przez wieki rozwój sztuki europejskiej. Przyjmując różne konwencje, warunkował sposób widzenia i odtwarzania świata przez artystów. Wspólną cechą różnorodnych przejawów realizmu było dążenie, choć nie zawsze w pełni realizowane, do przedstawiania prawdy o rzeczywistości. Prawda ta zakładała oczyszczenie konwencji z treści subiektywnych i wytworów wyobraźni, a zatem tych elementów, którymi artysta wzbogaca świat. Realizm unikał także nadmiernej stylizacji i dekoracyjności, zakłócającej rzeczywistość. Cechy, o których mowa, w miarę upływu czasu i pojawiania się nowych tendencji w sztuce XIX i XX wieku ulegały modyfikacji.

Nazwa realizm weszła w powszechne użycie w połowie XIX wieku wraz z pojawieniem się we Francji Gustawa Courbeta i grupy artystów o podobnych zapatrywaniach na sztukę. Dążyli oni do zerwania z idealizującą rzeczywistość sztuką akademicką i skupieniu się na przedstawianiu świata nieupiększonego, realnego. Ten nowy kierunek w sztuce francuskiej pojawił się wraz z zorganizowaną w 1855 roku w Paryżu wystawą prac Courbeta noszącą tytuł *Realizm*. Pokazane obrazy stanowiły skonkretyzowaną deklarację programu ideowo-formalnego nowego kierunku, wyrażającego się w poszanowaniu realnej rzeczywistości i odrzucaniu wszystkiego, co poza nią wychodziło. Program realistów miał ważne ideowe konsekwencje dla sztuki. Przede wszystkim prowadził do zerwania z obowiązującą dotychczas hierarchią tematów. Dla realistów każdy temat, nawet najbardziej prozaiczny, był godny uwiecznienia, nie było dla nich tematów godnych i mniej godnych, ważnych i nieważnych. Nowy kierunek szybko rozprzestrzenił się z Francji na kraje Europy Środkowej i Wschodniej, przybierając nierzadko, zwłaszcza w Niemczech i Belgii, postać naturalizmu, co oznaczało maksymalne wyostrzenie prawdy widzenia i polegało na ścisłym, niemal fotograficznym zapisie rzeczywistości. Realizm, i jego radykalna emanacja – naturalizm, łączyły się niemal zawsze z uczuleniem na sprawy społeczne. Ostrość ich postrzegania, zwłaszcza wrażliwość na nieszczęścia i biedę najniższych warstw społecznych na wsi i w miastach, były charakterystyczne dla tego rodzaju sztuki. Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia w całej Europie. Za najbardziej typowych przedstawicieli nurtu realizmu społecznego w Polsce uznać można: Franciszka Kostrzewskiego, Józefa Szermentowskiego, Aleksandra Kotsisa, Wojciecha Gersona, Józefa Chełmońskiego, Aleksandra Gierymskiego i Kazimierza Witkiewicza, a spośród artystek m.in. Marię Dulębę i Teresę Stankiewicz.

Silny rozwój realizmu w latach 80. XIX wieku w Polsce, zwłaszcza w zaborze rosyjskim, łączył się z myślą społeczno-polityczną, która ukształtowała się w tym czasie pod presją warunków ekonomicznych i społecznych. Lata 80. XIX wieku były okresem kryzysu gospodarczego, będącego skutkiem wchodzenia gospodarki kapitalistycznej w fazę monopolizacji i kartelizacji. Wraz z kryzysem załamała się głoszona przez pozytywistów idea solidaryzmu społecznego. W nowej sytuacji ideologia pozytywistów, akcentująca wspólną pracę wszystkich warstw społecznych dla ogólnego dobra oraz dla odbudowy gospodarczej, moralnej i duchowej kraju, straciła rację bytu. Postrzegana była teraz jako narzędzie służące do wzmocnienia pozycji warstw posiadających i zneutralizowania oporu szerokiej rzeszy ludzi najbiedniejszych, żyjących z pracy najemnej i najbardziej dotkniętych kryzysem. Konsolidacja robotników fabrycznych i rolnych w socjalistycznych partiach i stronnictwach, powstających w latach 80. i 90. XIX wieku, przypieczętowywała ostateczne zerwanie z ideologią solidaryzmu społecznego.

Zmiany w sytuacji gospodarczej na ziemiach polskich, a co za tym idzie przemiany w świadomości społecznej, wywoływały żywą reakcję środowiska artystycznego. Opór przeciwko akademickiej sztuce idealizującej rzeczywistość, płytkiej i zbanalizowanej, uciekającej od trudnej codzienności, która nie dostrzegała problemów warstw najbiedniejszych, łączył się u nich z potrzebą zwrócenia się ku realnej rzeczywistości w miastach i na wsiach, a następnie pokazania jej w prawdziwej, nieupiększonej postaci.

Inspiracja wyszła od artystów warszawskich. Zgrupowani w piśmie geograficzno-podróżniczym „Wędrowiec" rozpoczęli pracę nad serią rysunków, które w sposób niezakłamany przedstawiały różne aspekty życia wielkiego miasta, przede wszystkim codzienność najuboższych mieszkańców Warszawy, omijaną dotąd przez sztukę. Stanisław Witkiewicz, teoretyk formującego się realizmu, nakreślił ramy zainteresowań realistów, podkreślając, iż powinna to być Warszawa „z całą szczytnością i z całym plugawstwem, jakie w nim istnieje; od poddaszy do piwnic, od pałaców do dziur w wi-

ślanych brzegach, w których gnije zdziczała, zjadana przez wszy i choroby ludność"[1]. Atak młodych artystów na sztukę akademicką, połączony z opowiedzeniem się po stronie realizmu, miał kulminację w latach 1885–1886, co wiązało się zarówno z powstaniem cyklu artykułów Stanisława Witkiewicza (*Malarstwo i krytyka u nas*[2]) oraz artykułów Antoniego Sygietyńskiego (*Nasz artyzm i nasi artyści* i *Na rynkach europejskiej sztuki*)[3], jak i szeregiem innych programowych artykułów dotyczących problemów społecznych i gospodarczych na ziemiach polskich, ukazujących się w różnych pismach warszawskich.

W scenach rodzajowych i sztafażowych (towarzyszących pejzażom) ukazywali nędzę rodzin robotniczych i proletariuszy wiejskich, dotykające ich choroby, nieszczęścia i na koniec śmierć, w tym przypadku odartą z powagi i godności. Artyści, podobnie jak pisarze, skupiali się na zjawisku wykluczenia społecznego najuboższych, kierowali uwagę na problemy biedy, nędznych zarobków, bezrobocia, patologii społecznych. Starali się przełamać milczenie wokół tych kwestii, zwrócić uwagę na braku solidarności z najbiedniejszymi i najsłabszymi.

Dominacja realizmu i jego werystycznej odmiany, jaką był naturalizm, trwała do początku lat 90. XIX wieku. W ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku sytuacja zaczęła się zmieniać. Sztuka porzucała widzenie uzależnione od prawdy postrzeganej na rzecz prawdy wykoncypowanej, odczutej lub intencjonalnej, która miała już nierzadko niewiele wspólnego z klasycznym realizmem. Na sztukę polską zaczęły oddziaływać nowe trendy. Z Francji i Niemiec promieniowała secesja, która wywarła decydujący wpływ na twórczość naszych artystów przełomu wieków. W pierwszych trzech dekadach XX wieku oddziaływały nowe nierealistyczne kierunki: z Francji kubizm, fowizm i po części ekspresjonizm, z Włoch futuryzm, z Holandii i Niemiec neoplastycyzm i ekspresjonizm, a z Rosji konstruktywizm. Wpływy te miały jednak swoje ograniczenia. W formie ortodoksji formalnej przyjęły się marginalnie i z opóźnieniem. Żaden z wymienionych kierunków nie zdobył licznej grupy wyznawców wśród artystów ani szerszej popularności. W postaci wariantowej, stanowiącej kompromis między programami wypracowanymi za granicą a polskimi, lokalnymi poszukiwaniami i preferencjami, nowe kierunki przybierały oryginalną, ciekawą postać (Formiści, Blok, Praesens, a.r., Artes). Ponadto, począwszy od drugiej połowy XX wieku liczącą się pozycję w polskiej sztuce zyskała narodowa sztuka dekoracyjna (art déco). Równocześnie z nią rozprzestrzeniał się w naszym malarstwie postimpresjonizm w nowej, kolorystycznej wersji. Dużą rolę w ugruntowaniu tego ostatniego kierunku miały kontakty polskich artystów ze sztuką francuską.

Obok bogatego konglomeratu kierunków, mód i tendencji pragnących uniezależnić sztukę od „przymusu obiektywnego widzenia" nadal rozwijał się realizm. Przyjmował on teraz różne odmiany, często bardzo odległe od pierwotnych ideowo-formalnych założeń realizmu courbetowskiego.

Najbliższy klasycznemu realizmowi francuskiemu, z jego uwrażliwieniem na problemy społeczne, był realizm towarzyszący fermentowi społecznemu i narodowemu początku stulecia. Rozwój kapitalizmu i zaostrzanie się sprzeczności między burżuazją i ziemiaństwem, a powiększającą się wciąż warstwą proletariatu miejskiego i wiejskiego, żyjącego z pracy najemnej, prowadził do radykalizowania się nastrojów społecznych, a w konsekwencji do wybuchu rewolucji w 1905 roku. Należy zaznaczyć, że przyspieszona przez wojnę rosyjsko-japońską rewolucja przybrała na ziemiach polskich charakter społeczny z silnym odcieniem narodowo-wyzwoleńczym. Wydarzenia rewolucyjne znalazły odbicie w polskiej sztuce, m.in. w malarstwie Wojciecha Kossaka, Antoniego Kamieńskiego, Stanisława Masłowskiego, Stanisława Fabijańskiego, Feliksa Wygrzywalskiego i Witolda Wojtkiewicza[4]. Należy jednak zaznaczyć, że wydarzenia 1905 roku spotkały się w polskiej sztuce ze znacznie słabszym odzewem niż zrywy powstańcze w 1830 i 1863 roku, a potem walka Legionów Polskich w latach 1914–1918.

Do grona twórców, których sztukę można określić mianem realizmu społecznego zaliczyć należy Zofię Stankiewicz i Marię Dulębę. W ich malarstwie, rysunkach i grafice ponura egzystencja ludzi upośledzonych przez warunki społeczne znalazła żywe, czytelne odbicie. Zofia Stankiewicz (1862–1955) w latach 90. XIX wieku była związana z postępowymi pismami warszawskimi „Wędrowiec" i „Tygodnik Ilustrowany"[5]. Wnikliwa obserwacja rzeczywistości i przenoszenie jej na papier i płótno, bez stosowania zabiegów upiększających, pojawiły się w jej pracach już podczas nauki u Wojciecha Gersona w latach 1878–1880. Dopełniające studia w Académie Julian w Paryżu, gdzie kształciła się przez kolejne trzy lata, jeszcze bardziej pogłębiły te tendencje. Po powrocie do Warszawy współpracowała z pismami, poza wyżej wymienionymi, również z „Biesiadą Literacką" i kobiecym pismem „Bluszcz". Duży wpływ wywierały na nią artykuły programowe realistów. W tym czasie pod wpływem m.in. Marii Dulębianki i Alfonsy Kanigowskiej zaangażowała się w działalność na rzecz dostępu kobiet do studiów wyższych. W latach 1902–1905 jej aktywność społeczno-polityczna uległa jeszcze większemu ożywieniu. Stankiewicz włączała się w akcje zarówno na rzecz równouprawnienia kobiet, jak mających na celu poprawę warunków życia warstw najniższych. W 1905 roku została aresztowana przez carską Ochranę podczas tajnego zebrania i wraz z innymi uczestnikami uwięziona na Pawiaku. Szczęśliwie udało jej się uniknąć zesłania. Po wyjściu na wolność podjęła na nowo przerwaną pracę polityczną.

[1] Malinowski J.: *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*. Kraków 1987, s. 132.

[2] Artykuły Stanisława Witkiewicza propagujące realizm w sztuce, pisane w latach 1873–1875 dla pisma „Opiekun Domowy", a w latach 1884–1890 dla „Wędrowca" (wydawanego przez Artura Gruszeckiego we współpracy m.in. z Wacławem Nałkowskim, Piotrem Chmielowskim, Bolesławem Prusem, Adolfem Dygasińskim i Antonim Sygietyńskim) zostały zebrane w książce *Sztuka i krytyka u nas*, wydanej w Warszawie w 1891 r., po raz drugi w 1898 r., a po raz trzeci po 1945 r.

[3] Detko J.: *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*. Warszawa 1971.

[4] *Polski ruch rewolucyjny w sztuce*. Warszawa 1960. Katalog wystawy w Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego.

[5] Okońska A.: *Malarki polskie*. Warszawa 1976, s. 125–154; *The Julian Academy Paris 1868–1939*. Ed. C. Fehrer. New York 1989. Sepherd Gallery, Spring Exhibition.

Najbardziej znaną pracą Stankiewicz z okresu po 1900 roku jest obraz *Bezdomni* (1902), przedstawiający rodzinę wyrzuconą na bruk, która w deszczowy wieczór znalazła schronienie na ławce w parku. W obrazie tym artystka nawiązała do wątku biedy i bezdomności, podejmowanych już wcześniej, m.in. w obrazach *Zima* (1890) i *Dla chleba* (1885)[6]. Należy dodać, że akcenty krytyki społecznej pojawiały się w wielu innych jej obrazach i rysunkach, a także w scenach sztafażowych. Jednak motywy rodzajowe o zabarwieniu społecznym miały w jej sztuce charakter drugorzędny. Głównym przedmiotem zainteresowań artystki był od początku pejzaż, zwłaszcza pejzaż architektoniczny.

Żywe zainteresowania życiem najuboższych warstw społecznych, zwłaszcza egzystencją najbardziej pokrzywdzonych – kobiet i dzieci, wykazywała także Maria Dulęba (1861–1919)[7]. Artystka urodziła się w Krakowie w rodzinie ziemiańskiej (Henryka Dulęby i Marii z Wyczółkowskich). Pierwszych wskazówek malarskich udzielał jej Jan Matejko. Potem przez dwa lata (1872–1874) uczęszczała do Kunstgewerbeschule w Wiedniu, a następnie przez pięć lat (1880–1885) kształciła się w Warszawie pod kierunkiem Wojciecha Gersona. W 1885 roku wyjechała do Paryża, by tam przez dwa lata uzupełniać uzyskane wykształcenie. Po ukończeniu nauki przez rok mieszkała w Wiedniu. W 1890 roku powróciła do Polski. Dzieliła swój czas pomiędzy działalność malarską, społeczną i polityczną. Jej aktywność na polu politycznym koncentrowała się przede wszystkim na walce o społeczne i polityczne prawa kobiet. W sztuce radykalne poglądy artystki ujawniały się z daleko mniejszą ostrością.

Działalność społeczną i polityczną Dulębianka prowadziła niemal od początku we współpracy z poetką Marią Konopnicką, z którą związana była zarówno przyjaźnią, jak i poglądami na wiele kwestii społecznych, politycznych i narodowych. Angażowała się w organizację wielu doraźnych akcji, m.in. akcji protestacyjnej w obronie polskich dzieci z Wrześni (na przełomie 1901 i 1902 roku). Najwięcej czasu i energii poświęciła działalności na rzecz kobiet. Program stworzony przez postępowe środowiska kobiece zaboru austriackiego i rosyjskiego obejmował szeroko rozumianą walkę o uzyskanie równouprawnienia kobiet, zarówno na płaszczyźnie społecznej, jak politycznej i gospodarczej. Chodziło zwłaszcza o dostęp do kształcenia na poziomie średnim i wyższym, prawa wyborcze i możliwość podejmowania pracy i zarobkowania bez wymogu zgody prawnego opiekuna. Walka toczyła się również o prawo kobiet do zarobionych pieniędzy i możliwość dysponowania nimi. W 1907 roku wzięła udział w ogólnopolskim zjeździe kobiet w Warszawie. W 1908 roku kandydowała, jako pierwsza kobieta, do sejmu galicyjskiego.

Po śmierci przyjaciółki, Marii Konopnickiej, którą zajmowała się do ostatnich chwil jej życia, Dulębianka poświęciła się całkowicie działalności społecznej i feministycznej. Uczestniczyła w zebraniach i wiecach, wygłaszała przemówienia i odczyty uświadamiające dla kobiet, pisała artykuły i broszury agitacyjne. W latach 1911–1914 była redaktorką „Głosu Kobiet", który stanowił dodatek do „Kuriera Lwowskiego". Zamieszczała tam również recenzje wystaw lwowskich. Z jej inicjatywy powstał w 1912 roku Komitet Obywatelskiej Pracy Kobiet.

Po wybuchu wojny w 1914 roku zaangażowała się w działalność Żeńskiego Oddziału Związku Strzeleckiego we Lwowie. W latach 1914–1917 podjęła szeroko zakrojoną działalność społeczną przy prezydencie Lwowa, mającą na celu pomoc żołnierzom, ich rodzinom i najbiedniejszym mieszkańcom Lwowa, z trudem dającym sobie radę w trudnych warunkach wojennych. W 1917 roku pełniła funkcję inspektorki Miejskiego Urzędu Opieki Generalnej nad Matką i Dzieckiem. Podczas walk o Lwów organizowała pomoc medyczną dla walczących. Zmarła 7 marca 1919 roku po inspekcji jednego z ukraińskich obozów jenieckich, którą przeprowadzała z ramienia Polskiego Czerwonego Krzyża.

Twórczość malarska artystki pozostawała w znacznym stopniu w tyle za jej działalnością społeczno-polityczną. Maria Dulęba była przede wszystkim portrecistką. W scenach rodzajowych koncentrowała się na losach i codziennym życiu najbiedniejszych mieszkańców miast i wsi (*Po wyroku*, 1900[8]; *List do matki*, 1907[9]). Fabuła przedstawień była zwykle uproszczona i pozbawiona niedomówień. Artystka malowała i rysowała bezrobotnych nędzarzy, a zwłaszcza kobiety i dzieci żyjące w skrajnej nędzy. Przed 1900 rokiem jej malarstwo wykazywało charakterystyczny dla realizmu mieszczańskiego rys sentymentalizmu, przy tendencji do monochromatycznych kompozycji barwnych, w których dominowały ciemne, zgaszone brązy, a kontur roztapiał się w tle. Po 1900 roku w obrazach Marii Dulębianki pojawił się nieznaczny wpływ impresjonizmu i secesji. Obrazy uległy widocznemu rozjaśnieniu, linia nabrała giętkości. W kompozycji ujawnił się nieznaczny rys dekoracyjności.

Sceny rodzajowe powstające w pierwszej dekadzie XX wieku w Żarnowcu, gdzie artystka mieszkała wraz ze swoją matką i rodziną Marii Konopnickiej, nabierały niekiedy symbolicznej wymowy. Z czasem charakterystyczne dla polskiego poimpresjonistycznego realizmu cechy, takie jak szeroka smuga, roztopiony kontur, gama kolorystyczna o dużym stopniu jasności, były coraz bardziej widoczne w jej twórczości. O ile zmienił się styl malowania, o tyle artystka nie potrafiła, czy może nie chciała, pozbyć się sentymentalizmu, a nierzadko także i nadmiernej teatralizacji przedstawienia. Cechy te oddalały ją wprawdzie od ortodoksyjnej wersji realizmu społecznego, ale za to kameralizowały przedstawienia, wymuszały uwagę widza i zachęcały go do wczucia się w sytuację bohaterów, zmuszały do empatii lub przynajmniej do zainteresowania.

[6] Okońska A.: *Malarki*…, s. 140.

[7] Lewicka M.: *W dziesiątą rocznicę śmierci Marii Dulębianki*. „Kobieta Współczesna" 1929, R. 2, nr 34, s. 12, 13; Jaworska M.: *Maria Dulębianka*. Lwów 1929; Łopatkiewicz Z.: *Obrazy Marii Dulębianki*. Żarnowiec 1985. Katalog wystawy w Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu; idem: *Maria Dulębianka. Druga prezentacja obrazów*. Żarnowiec 1989. Katalog wystawy w Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu; *The Julian Academy*…

[8] Maria Dulębianka, *Po wyroku* (*Uwięziona*), 1900, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie.

[9] Maria Dulębianka, *List do matki*, 1907, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości radykalizm społeczny i lewicowe poglądy artystów znajdowały ujście w eksperymentach formalnych, prowadzonych przez awangardowe ugrupowania: Blok, Praesens, a.r. i Artes. W 1932 roku lewicowo zorientowana młodzież artystyczna z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych utworzyła Grupę Krakowską, podejmując zarówno tradycje formalistyki awangardowej, jak i modernistycznej, tym samym podążając śladem wymienionych ugrupowań, powstałych w latach 20.

Obok lewicowej awangardy artystycznej, która porzuciła sztukę figuratywną dla eksperymentu formalnego, ukształtował się w latach 30. XX wieku nurt „lewicowego realizmu", podejmujący tradycje społecznego realizmu lat 80. XIX wieku oraz zorientowanego prorewolucyjnie realizmu początku XX wieku. Realizm w nowej, lewicowej odmianie był znacznie bardziej zradykalizowany i w otwarty sposób identyfikujący się z komunistyczną ideologią społeczną i rewolucją proletariacką. Rozwijał się w latach 1934–1937, a zatem zbyt krótko, by dojrzeć i rozprzestrzenić się. Ukształtowaną w pełni postać osiągnął dopiero po II wojnie światowej, odradzając się w realizmie socjalistycznym.

Grupa młodych przedstawicieli nowej mutacji realizmu rekrutowała się ze studentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, głównie z pracowni Felicjana Kowarskiego i Mieczysława Kotarbińskiego. Młodzi należeli do Komunistycznego Związku Młodzieży Polskiej i Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej Życie. W gronie tym znalazły się Helena Malarewiczówna (potem Krajewska, po wyjściu za mąż za Juliusza Krajewskiego), Bogna Krasnodębska i Anna Gosławska-Lipińska. Wystawom studentów warszawskiej ASP, zafascynowanych ideologią marksistowską, towarzyszyły podobne kłopoty z policją, jak wcześniej ich kolegom z krakowskiej Akademii (twórcom Grupy Krakowskiej). Prace warszawskich artystów, tak jak obrazy krakowian, były usuwane z wystaw szkolnych. W 1936 roku, a więc w cztery lata po powstaniu Grupy Krakowskiej, warszawscy realiści powołali do życia Warszawską Grupę Plastyków[10]. W grupie znalazło się wielu byłych komunizujących studentów warszawskich. Po pierwszej wystawie do ugrupowania przylgnęła nazwa Czapka Frygijska[11]. Do grona członków należała Helena Malarewiczówna[12]. Artyści z Czapki Frygijskiej interesowali się lewicującym nurtem w ekspresjonizmie niemieckim, ale przede wszystkim sztuką rosyjskiego realizmu socjalistycznego.

Realizm był tym nurtem w sztuce rosyjskiej, który najpierw rozwijał się równolegle do lewicowej awangardy, by począwszy od lat 20. XX wieku stopniowo zająć jej miejsce. W latach 30. abstrakcja geometryczna i rozwijająca jej założenia formalne sztuka konstruktywistyczna zostały definitywnie odrzucone. Twórczość artystów awangardowych uznano za sztukę elitarną o małym stopniu komunikatywności, co w praktyce – zdaniem władz – czyniło ją niezdolną do kształtowania świadomości szerokich mas społecznych, stanowiących bazę społeczną nowego ustroju[13].

Warszawska grupa ukonstytuowała się w 1936 roku, a zatem w okresie, kiedy realizm socjalistyczny stał się w Związku Sowieckim kierunkiem wiodącym. Należy jednak zaznaczyć, że zorientowaną lewicowo, figuratywną sztu-

[10] W 1937 r. warszawscy artyści zorganizowali wystawę swoich prac w Krakowie. Zamierzali nawiązać kontakt z działającą tu Grupą Krakowską i wspólnie z nią i innymi polskimi ugrupowaniami lewicowymi stworzyć jeden związek lewicowych zrzeszeń artystycznych. Do realizacji tej koncepcji nie doszło. Artyści z Grupy Krakowskiej budowali swój lewicowy światopogląd artystyczny, opierając się sztuce awangardowej, odrzucając realizm. Sama natomiast wystawa Warszawskiej Grupy Plastyków została w Krakowie skrytykowana za ilustracyjny charakter i zbyt uproszczone przedstawianie problemów proletariatu.

[11] Wystawa Warszawskiej Grupy Plastyków miała miejsce w pomieszczeniach należących do Gospody Spółdzielczej na Żoliborzu. Młodzi przygotowali ją we współpracy z Klubem Artystów Czapka Frygijska, który działał przy Stowarzyszeniu Lokatorów „Szklane Domy". W trakcie trwania wystawy grupa przyjęła nazwę Czapka Frygijska. Od tej pory używano wymiennie obu nazw.

[12] Członkami Warszawskiej Grupy Plastyków (Czapki Frygijskiej) byli: Franciszek Bartoszek, Mieczysław Berman, Zygmunt Bobowski, Józef Herman, Kazimierz Gede, Witold Miller, Franciszek Parecki, Izaak Perl, Chaim Hanft, Henryk Szerer i Jakub Tynowicki. Sympatykami grupy, wystawiającymi wspólnie z nimi, a potem członkami byli m.in. Juliusz Krajewski, Helena Malarewicz i Władysław Daszewski. Kosińska M.: Grupa Plastyków Warszawskich Czapka Frygijska. W: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*. Red. A. Wojciechowski. Wrocław 1974, s. 617, 618.

[13] Dyskusje na temat problematyczności formalnej sztuki awangardowej rozpoczęły się już w momencie wdrażania nowego ustroju w 1918 r. Pierwsze próby zastąpienia sztuki abstrakcyjnej stawiającej na eksperyment formalny, sztuką figuratywną nastawioną na odwzorowanie rzeczywistości miały miejsce już w 1921 r. Podjęli je artyści zrzeszeni w ugrupowaniu Nowoje Obszczestwo Żiwipiscew (NOŻ). W 1922 r. grupa Assocjacija Chudożnikow Rewolucyjonnoj Rosii (AchRR), która deklarowała programowe nawiązanie do tradycji realizmu krytycznego reprezentowanego przez pieredwiżników. Wstępem do wyrugowania z artystycznego życia konstruktywistycznej awangardy było postanowienie Komitetu Centralnego Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików) *O przekształceniu organizacji literacko-artystycznych*, na mocy której wprowadzone zostały jednolite branżowe związki twórcze w miejsce wielości organizacji związkowych, reprezentujących oprócz interesów zawodowych także różne opcje formalne w sztuce. Kolejnym krokiem była zorganizowana w Leningradzie, a następnie w Moskwie wielka wystawa realistów, prezentująca rozwój sztuki realistycznej ostatnich 15 lat, tj. od momentu powstania Związku Socjalistycznych Republik Sowieckich. Obrady Pierwszego Zjazdu Pisarzy w 1934 r. ostatecznie utorowały drogę dominacji nurtu realistycznego w sztuce sowieckiej. Na zjeździe określono funkcje literatury i sztuki. Uznano, że ich głównym zadaniem jest przedstawianie rzeczywistości, ale równocześnie kształtowanie jej w pożądanym socjalistycznym kierunku przez oddziaływanie na odbiorcę. Sztuka miała być ściśle związana z ideologią partii jako narzędzie kształtowania i wychowywania nowego, komunistycznego społeczeństwa. W poszukiwaniu wzorów formalnych dla sztuki realizmu socjalistycznego wskazywano na wzory, z których jak to pokazały wystawy artyści już czerpali – na tradycje XIX-wiecznego realizmu krytycznego (przede wszystkim pieriedwiżników) i sztuki ludowej.

kę młodzi artyści warszawscy tworzyli już od końca lat 20. Jednak ostateczne sformułowanie założeń ideowo-artystycznych grupy nastąpiło w dużym stopniu pod wpływem impulsów płynących ze Związku Sowieckiego. Sztuka artystów sowieckich miała stymulujący wpływ na twórczość młodych z Czapki Frygijskiej, a ich prace wykazywały wiele wspólnych cech z sowieckimi założeniami realizmu socjalistycznego. Antycypowały z kilkunastoletnim wyprzedzeniem program realizmu socjalistycznego przyjęty dla sztuki polskiej w 1949 roku. W swoich enuncjacjach programowych artyści warszawscy deklarowali – podobnie jak socrealiści sowieccy, a w przeciwieństwie do komunizującej awangardy – że zamierzają tworzyć sztukę tematyczną, czytelną dla wszystkich, przeciwstawiającą się sformalizowanej „sztuce dla sztuki", która cel istnienia widziała w poszukiwaniach i eksperymentach formalnych. Zamierzali ukazywać w swoich pracach obraz rzeczywistości postrzeganej z punktu widzenia warstw najuboższych („świata pracy") i wspierać swoją sztuką dążenia zmian zgodnych z interesami tych właśnie grup społecznych. Poruszali problemy nierówności społecznej, wyzysku uprawomocnionego ustrojem kapitalistycznym i poniżającej nędzy ludzi żyjących z pracy najemnej, jako następstwa istniejącego stanu rzeczy.

Swoje rysunki i grafiki zamieszczali w lewicowych pismach, takich jak m.in. „Ze świata" czy „Dwutygodnik Ilustrowany", które dawały im możność dotarcia do odbiorców rekrutujących się ze środowisk robotniczych i warstwy inteligencji o przekonaniach socjalistycznych.

Młodzi interesowali się rozwojem realizmu w Związku, ale nie tylko. Szukali też wzorców w realizmie XIX-wiecznym i sztuce lewicowo zorientowanych ekspresjonistów niemieckich. Z malarzy cenili najbardziej realistów francuskich, przede wszystkim Gustawa Courbeta i Honoré Daumiera. Bliskie im było również malarstwo niektórych ekspresjonistów, przede wszystkim Marcela Gromaire'a. Darzyli szacunkiem również takich twórców, jak Käthe Kollwitz, George Grosz i Otton Dix. Rysunki i grafiki artystów niemieckich wywierały silny wpływ m.in. na twórczość m.in. Bogny Krasnodębskiej.

Wśród młodych artystów z Czapki Frygijskiej sporo było znakomitych rysowników i karykaturzystów. Skupili się oni wokół pisma satyrycznego „Szpilki". Bez wątpienia najwybitniejszą artystką w gronie lewicowo zorientowanego realizmu lat 30. była Helena Malarewiczówna (Krajewska) 1910–1998[14]. Początkowo uczyła się malarstwa w krakowskiej Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku, która przygotowywała młodzież do dalszych studiów akademickich. Następnie podjęła naukę w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Studiowała tam w latach 1929–1934 malarstwo w pracowniach Miłosza Kotarbińskiego i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, a grafikę u Leona Wyczółkowskiego, Władysława Skoczylasa i Edwarda Czerwińskiego. Podczas studiów wstąpiła do Komunistycznego Związku Młodzieży Polskiej, a od 1936 roku związała się z Warszawską Grupą Plastyków. W tym okresie tworzyła sztukę realistyczną o dużej dozie ekspresji, pozostająca pod silnym wpływem grafiki Käthe Kollwitz. Malarewiczówna bardziej rygorystycznie niż artystka niemiecka przestrzegała zasad figuratywności, wykazując mniejsze skłonności do ekspresyjnej deformacji.

Tworzenie traktowała jak misję społeczną. Swoje prace przygotowywała z dużą starannością i rzetelnością, poprzedzając je wnikliwymi, wielomiesięcznymi studiami realiów i warunków życia środowisk robotniczych. W latach 30. wykonała dwa znakomite cykle litograficzne: *Bezrobotni na dworcu* i *Madonny proletariackie*. Tematem jej grafik, podobnie jak obrazów, było życie codzienne proletariackich rodzin. Są to nieszczęśnicy, którzy tracąc pracę tracili środki do życia i z dnia na dzień byli wyrzuceni na margines społeczny, stawali się bezdomnymi i żebrakami. Artystka nie potrafiła obserwować podobnych sytuacji „na zimno". Przygotowując szkice pomocnicze do grafik i obrazów, stawała się często nie tylko świadkiem, ale i współuczestniczką konkretnych sytuacji i nieszczęść, które dotykały poznanych przez nią ludzi, a potem bohaterów jej obrazów i grafik. Często ukazywała tragiczną codzienność i sytuacje, które pozbawiają ludzi godności z pozycji kobiet, zazwyczaj matek małoletnich dzieci, a więc tych najmniej samodzielnych, najbardziej uzależnionych od warunków zewnętrznych i pomocy otoczenia. Macierzyństwo tych kobiet naznaczone jest u Malarewiczówny cierpieniem, brzydotą i przedwczesnym starzeniem się. Ich małoletnie dzieci są spracowane, przedwcześnie postarzałe i pozbawione dzieciństwa. Do najlepszych prac artystki z tego okresu należy litografia *Madonna proletariacka,* wykonana przed 1939 rokiem, przedstawiającą wynędzniałą, niemal na śmierć zagłodzoną kobietę z przypominającym szkielet dzieckiem na ręku.

Po II wojnie światowej Helena Malarewicz (wówczas Krajewska) aktywnie włączyła się w działalność publicystyczną i artystyczną, w ramach wprowadzanego w Polsce realizmu socjalistycznego.

U większości artystek przedstawiających codzienną egzystencję ubogich warstw społecznych trudno znaleźć obrazy o podobnej sile wyrazu, równie zasmucające i wstrząsające. W większości tego typu prac realizm przybierał raczej postać biernego obiektywizmu z tendencjami dokumentacyjnymi, charakterystycznymi dla naturalizmu, a w przypadku starszych artystek przebrzmiałego już realizmu biedermeirowskiego (mieszczańskiego). Jego gasnący żywot podtrzymywany był w latach 90. XIX wieku i jeszcze na początku wieku XX. Wpływy biedermeieru widoczne są u artystek, które pobierały naukę w prywatnych pracowniach artystów monachijskich lub pozostawały pod wpływem sztuki m.in. Wojciecha Gersona, Aleksandra Kostsisa, Franciszka Kostrzewskiego. W większości przypadków obraz codzienności w sztuce kobiet nie eksponował bolączek społecznych w sposób tak bolesny i otwarty, jak miało to miejsce w sztuce kolegów. W przypadku artystek mamy zwykle do czynienia ze sztuką koncentrującą się na codzienności ciężkiej i smutnej, ale zaprezentowanej nie tyle w tonie oskarżycielskim, co elegijnym, spłaszczonym przez kameralizację ukazanej sytuacji.

[14] Berman M.: Czapka Frygijska. W: *Księga wspomnień 1919–1939*. Warszawa 1960, s. 55–90; *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku. Katalog wystawy jubileuszowej zorganizowanej w stulecie powstania muzeum 1862–1962*. Cz. 2. *Od Oświecenia do połowy XX wieku. Warszawa, maj – wrzesień 1962.* Warszawa 1962, s. 531 (Wstęp: S. Kozakiewicz).

Przedstawienia kobiet o wymowie społecznej cechował także z reguły mniejszy rozmach, słabsza orientacja na historyczną dokumentację wydarzeń, swoista uniwersalizacja motywów. Mężczyźni często starali się o połączenie przedstawień z konkretnymi wydarzeniami historycznymi lub epizodami z nimi związanymi. Dla kobiet konkretne wydarzenie wiązało się najczęściej z życiem prywatnym i zamykało w sferze rodzinnej, domowej lub obszarze bezpośrednio związanym z tą sferą. Przez swoje generujące cechy – prozaiczność i powtarzalność – przedstawione przez artystki wydarzenia i sytuacje zyskiwały jednak walor ogólności i uniwersalności.

Ten różny sposób postrzegania rzeczywistości wynikał z wielu przyczyn, zarówno socjologicznych jak psychicznych. Artystki kształcone w XIX wieku w prywatnych szkołach i pracowniach, według okrojonego programu akademickiego, który w tym czasie realizowali mężczyźni (jako studenci akademii sztuk pięknych), nie porywały się na przedstawianie wielofiguralnych scen strajków, demonstracji, starć strajkujących z policją, których malowanie wymagało wszechstronnej specjalistycznej wiedzy warsztatowej, dostarczanej uczniom podczas sześcioletnich studiów w akademiach sztuk pięknych. Ten spłaszczony sposób widzenia uwarunkowany był również ograniczeniami w dostępie kobiet do sfery publicznej. Motorem ich przedstawień były zwykle pojedyncze sytuacje, w których znaleźli się pojedynczy ludzie, na tyle jednak powszechne przez swoją powtarzalność, że mogły być traktowane jako podstawa do czynienia uogólnień, podsumowań. Choć z przedstawień tych emanuje empatia dla ludzi upośledzonych przez ówczesną rzeczywistość społeczną, to zbyt osobisty stosunek do bohaterów, połączony nierzadko z przesadną kameralizacją, osłabiał wymowę przedstawień.

Ogólnie rzecz biorąc artystki chętniej skłaniały się do ukazywania mniej ponurych stron rzeczywistości. Częściej – być może z racji ziemiańskiego i inteligenckiego pochodzenia oraz częstych kontaktów z wsią – zajmowały się życiem ludu wiejskiego niż proletariatu miejskiego. U większości artystek, zwłaszcza starszych, których dojrzewanie artystyczne przypadło na lata 80. i 90. XIX wieku (a zatem pozostających jeszcze pod wpływem ideologii pozytywistycznej), widoczny jest brak akcentów otwartej krytyki w stosunku do ziemiaństwa czy burżuazji. Mamy tu do czynienia raczej z odwoływaniem się do poczucia moralności i sprawiedliwości klas posiadających.

W latach 20. i 30. XX wieku większość przedstawień rodzajowych realistek, podobnie jak to miało miejsce w twórczości artystów, wykazywała rezygnację z krytyki społecznej. Mamy w nich raczej do czynienia z pogodną relacją z życia ludzi ubogich, a nawet swego rodzaju idealizacją i cukrowaniem ubóstwa. Zjawisko to charakterystyczne było zwłaszcza dla artystów skupionych wokół Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka". „Sztuka" wiodła prym w życiu artystycznym Polski aż do wybuchu I wojny światowej. W dwudziestoleciu międzywojennym twórczość artystów związanych ze „Sztuką" skostniała. Pozostawała pod przemożnym wpływem poimpresjonistycznego realizmu, a także, choć w mniejszym stopniu, secesji i symbolizmu. Równocześnie nadal wykazywała upodobanie do folklorystycznego traktowania życia polskiej wsi i umiłowanie ojczystej przyrody. To romantyczne „rozkochanie się" w życiu wsi i dworu uznawane było za afirmację tradycji i obyczaju oraz pracy i życia wiejskiego. Krytycy chwalili takie postrzeganie wsi jako manifestację patriotyzmu i przywiązania do kraju i narodu. Tendencje te, nawiązujące do tradycji Młodej Polski, ujawniły się także w sztuce artystek.

Z wspomnianą idealizacją życia ubogich mieszkańców wsi i miasta, z widocznymi skłonnościami do apologii swojszczyzny, mamy do czynienia w sztuce Leonii Bierkowskiej (1855–po 1910)[15]. Artystka była krakowianką. Malarstwa i rzeźby uczyła się początkowo na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego, a następnie w Académie Julien. Po powrocie z Paryża do Krakowa zatrudniono ją na dwa lata jako nauczycielkę rysunku i ornamentyki na kursach „u Baranieckiego".

Bierkowska od początku najchętniej malowała sceny rodzajowe. Były to zarówno kameralne sceny we wnętrzach, jak i epizody z odświętnego życia wsi (*Niedziela na folwarku*, przed 1900)[16]. Po 1900 roku artystka zajęła się twórczością rzeźbiarską, przenosząc w tę dziedzinę sztuki swoje zainteresowanie wsią. Rzeźbiła drewniane figurki przedstawiające ludność różnych regionów Galicji w strojach ludowych. Gotowe polichromowane figurki zestawiała w większe grupy kompozycyjne, których tematem były wydarzenia rodzinne, regionalne zwyczaje, obrzędy i uroczystościami, m.in. wesela krakowskie i wesela huculskie. W dbałości o realizm przedstawień odbywała liczne podróże po Galicji – w okolice Rabki, Żywca, Nowego Sącza, na Huculszczyznę – by na miejscu studiować regionalne obyczaje i ubiory. Figurki Leonii Bierkowskiej, realistyczne, wykonane z wielką dbałością o detal, przypominały włoskie figurki do szopek (*presepio*). Były wielokrotnie prezentowane na wystawach Towarzystwa Polskiej Sztuki Stosowanej. Niestety z bogatej spuścizny Leonii Bierkowskiej niewiele pozostało do dziś. Zarówno jej obrazy jak zestawy figurek zaginęły lub uległy rozproszeniu.

Utrzymane w realistycznej konwencji sceny rodzajowe malowała także Gabriela Jasieńska-Zaleska (1862–po 1930)[17]. Artystka pochodziła z ziemiańskiej rodziny Załęskich z Sandomierszczyzny. Lekcje malarstwa pobierała w Monachium u Józefa Brandta. Po śmierci pierwszego męża wyszła powtórnie za mąż za gen. Zaleskiego i zamieszkała we Lwowie. Tu rozwinęła się jako malarka i działaczka w miejscowym Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Sceny rodzajowe, zazwyczaj kameralne, jedno- lub dwuosobowe malowała głównie w pierwszym okresie swojej twórczości. W ślad za Józefem Brandtem starała się zachować bierny obiektywizm widzenia, kładąc duży nacisk na oddawanie realiów. Jej malarstwo pozbawione było ostrzejszych akcentów

[15] *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy* (dalej cyt. *SAP*): Leona (Leonia) Bierkowska. Hasło oprac. J. Wiercińska. T. 1. Wrocław 1971, s. 163; Kras J.: *Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868–1924*. Kraków 1972, s. 30, 89, 124; *The Julian Academy*…

[16] Leonia Bierkowska, *Niedziela na folwarku*, przed 1900, olej, płótno, w zbiorach prywatnych w Warszawie.

[17] *SAP*: Gabriela Jasieńska-Zaleska. Hasło oprac. M. Zakrzewska. T. 3. Wrocław 1979, s. 249.

społecznych, było pełne prostoty i miało raczej charakter liryczny (*Pastuszek*, około 1900[18]).

W kameralnym i lirycznym tonie przedstawiała sceny z życia polskiej wsi Bronisława Rychter-Janowska (1868–1953)[19]. Rysunku i malarstwa uczył ją początkowo brat, Stanisław Janowski. W 1896 roku wyjechała do Monachium, by tam kontynuować naukę malarstwa u Antona Ažbégo i Simona Holósy'ego. Po powrocie do kraju początkowo mieszkała w Krakowie, by około 1908 roku osiąść w Starym Sączu, gdzie założyła prywatną szkołę malarstwa. Sceny rodzajowe często rozgrywające się we wnętrzach wiejskich chat na podkrakowskich czy sądeckich wsiach, mają pogodny charakter i widoczny folklorystyczny odcień. Malarstwo artystki wpisuje się w nurt swojszczyzny, tworzący wyidealizowany obraz stosunków społecznych na wsi. Tendencje te, które wyrosły w jej malarstwie na gruncie pozytywistycznej filozofii solidaryzmu społecznego, utrzymywały się, przechodząc różne etapy, aż do 1939 roku.

W malarstwie Marii Gażycz (1860–1935) uwidoczniły się zainteresowania życiem rodzinnym, zwłaszcza życiem rodzinnym w szlacheckim dworku[20]. Artystka początkowo, w latach 1874–1878, uczęszczała do Klasy Rysunkowej Wojciecha Gersona w Warszawie. Potem kontynuowała naukę w Académie Julian. Po wyjściu za mąż zamieszkała w majątku męża na Siehieniowszczyźnie na Litwie.

Choć głównym przedmiotem zainteresowań artystki był pejzaż, a po śmierci męża w 1906 roku i wstąpieniu do Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu tematyka religijna, chętnie malowała także sceny z życia rodzinnego – kameralne, ciepłe o ograniczonej akcji, m.in. *Za chorą matkę*, *Mamie wieczny odpoczynek*[21]. Po przeniesieniu się na Litwę namalowała kilka rodzajowych scen z polowań, m.in. *Z polowania na dzika* i cykl *Poleskie jesienne polowanie na kaczki* (przed 1906)[22].

Predylekcję do przesuwania tematyki rodzajowej w stronę kameralnych przedstawień o ograniczonej akcji, koncentrującej się nie tyle na ukazanym zdarzeniu, co na związkach uczestniczących w nim osób, zaobserwować można także w rodzajowym malarstwie Wandy Komorowskiej, Heleny Teodorowicz-Karpowskiej i Ireny Łuczyńskiej-Szymanowskiej.

Wanda Komorowska (1873–1946), jedna z pierwszych profesjonalnych graficzek polskich, wybitna indywidualność artystyczna, rysunku i malarstwa początkowo uczyła się na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego, m.in. pod kierunkiem Franciszka Siedleckiego[23]. W 1902 roku wyjechała do Monachium i tam zapisała się do prywatnej szkoły Johanna Brockoffa i Moritza Heymanna. Pod ich kierunkiem uczyła się technik graficznych. Potem uzupełniała monachijskie studia, praktykując w paryskich zakładach graficznych Henri Bouteta. W tym czasie, w latach 1904–1905, zapisała się również na kurs malarstwa w Académie Colarossi.

Po powrocie do Krakowa w 1906 roku zajęła się przede wszystkim twórczością graficzną. Najchętniej posługiwała się akwafortą i akwatintą barwną. Wiele prac wykonała techniką mezzotinty, miękkiego werniksu i monotypii. Oceniana była jako wytrawna znawczyni technik metalowych. Jej grafiki odznaczały się wysokim poziomem wykonania i subtelnymi, niemal monochromatycznymi zestawieniami barw, uzyskanymi przez cierpliwe, pracowite poszukiwania najodpowiedniejszych odcieni.

Ulubionymi motywami grafik artystki były sceny o ograniczonej akcji z udziałem kobiet, czasem dzieci i ludzi starych. Najczęściej przedstawiała sceny z rodzinnego, domowego życia (cykl *Nastroje domowe*, po 1938[24]; *Dziewczynka w czepku przy stole*, po 1900[25]; *Dwie kobiety we wnętrzu*, po 1900[26]; *Przy pianinie*, po 1900[27]). Specyficzny wyciszony nastrój charakterystyczny dla codzienności domowej – ulotnych rozmów, powtarzalnych czynności, wciąż tej samej krzątaniny, chwil odpoczynku – rzucał się w oczy w jej sztuce i był zauważany przez recenzentów. O artystce pisano pisano: „(…) jest głęboką, a jedyną u nas w swoim rodzaju interpretatorką życia rodzinnego i nastrojów domowych. Dom i ludzie w nim się skupiający, ich życie, a raczej współżycie wewnętrzne, duchowe – to kraina, w której Wanda Komorowska czuje się tak bardzo pewna"[28].

Kameralne sceny domowe o ograniczonej akcji spotykamy także w twórczości malarskiej Heleny Teodorowicz-Karpowskiej (1894 lub 1897–1944)[29]. Mamy w nich do czynienia ze światem kobiet. Kobiety ukazywane były w różnych zwyczajnych sytuacjach życiowych, przy wypełnianiu

[18] Gabriela Jasieńska-Zaleska, *Pastuszek*, ok. 1900, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej cyt. MNW).

[19] Stosław [Chołoniewski A.]: *Kobieta-malarz. Br. Rychter-Janowska*. „Świat" 1906, nr 29, s. 8, 9.

[20] Wiercińska J.: *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*. Wrocław 1969; *Artystki polskie*. Red. nauk. A. Morawińska. Warszawa 1991, s. 160. Katalog wystawy w MNW.

[21] W Zgromadzeniu Sióstr Najświętszej Rodziny z Nazaretu pozostała do końca życia, pełniąc coraz ważniejsze funkcje w hierarchii zakonnej. Skupiła się przede wszystkim na tematyce religijnej. Prace malarskie Marii Gażycz (sceny rodzajowe, portrety, pejzaże) znajdują się w zbiorach MNW i Muzeum Historycznego Miasta Warszawy.

[22] *Artystki polskie*…, s. 160.

[23] *Wystawa pośmiertna Wandy Komorowskiej w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie*. Kraków 1946. Katalog wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie; *SAP*: Wanda Komorowska. Hasło oprac. zespół redakcyjny *Słownika*. T. 4. Wrocław 1986, s. 76.

[24] Wanda Komorowska, *Nastroje domowe*, po 1938, akwatinta.

[25] Wanda Komorowska, *Dziewczynka w czepku przy stole*, po 1900, ołówek, papier, w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu.

[26] Wanda Komorowska, *Dwie kobiety we wnętrzu*, po 1900, akwatinta z elementami mezzotinty, odbitka dwubarwna, w zbiorach MNW.

[27] Wanda Komorowska, *Przy pianinie*, po 1900, akwatinta, akwaforta, ruletka, odbitka w tonie sepii, w zbiorach MNW.

[28] Byk E.: *Z Towarzystwa Sztuk Pięknych (Akwaforty Wandy Komorowskiej)*. „Wiek Nowy" 1923, nr 6545 z 15 kwietnia, s. 11.

[29] Sosnowska J.: *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*. Warszawa 2003, s. 190, 191.

codziennych banalnych czynności (*Wycierająca naczynia*, lata 20. XX wieku?)[30]. Świat domowy wyłaniający się z tych obrazów jest jakby spłaszczony, wyciszony, zamknięty, zdominowany przez potrzeby ciała. Ma się wrażenie, że czas się tu zatrzymał. Żony, matki i córki – bo w takich rolach występują kobiety u Teodorowicz-Karpowskiej – odgrywają ten sam ograniczony repertuar ról, co kobiety w przedstawieniach artystek XIX-wiecznych. Jak tamte opiekują się dziećmi, usługują członkom rodziny, pielęgnują chorych i starych krewnych. Mamy zatem do czynienia z niezmienionym od XIX wieku obrazem kobiecości zorientowanej na zaspokajanie potrzeb innych osób.

W sztuce rodzajowej ważne miejsce zajmował zawsze temat macierzyństwa. Wątek ten obecny był w sztuce kobiet od XVIII wieku, tj. od czasu, kiedy wprowadzono naukę rysunku do wychowania zamożnych panien. Większość przedstawień macierzyństwa, które powstały po 1900 roku nie wniosła nic nowego do tradycyjnej figuracji przypisanej temu wątkowi. Macierzyństwo sytuowane było w kategorii płodności tego samego rodzaju, co płodność natury. Miłość matki do dziecka przyjmowała postać bezwarunkowej miłości, wiążącej to uczucie bardziej z instynktem niż celowo budowanym stanem świadomości. Nadal obowiązywał tradycyjny schemat przedstawieniowy zaczerpnięty ze sztuki religijnej. Matka i dziecko przedstawiane były w konwencji figur Madonny karmiącej lub prezentującej Dzieciątko. Tak ujęty temat pojawiał się w twórczości Marii Dulębianki, Leonii Bierkowskiej, Wandy Komorowskiej i Heleny Malarewiczówny.

Z typowymi dla tego motywu przedstawieniami mamy do czynienia w malarstwie Marii Blomberg (Bloombergh)-Mrozowskiej (1883–1956) i Blanki Mercère (1885–1937). Na obrazie Marii Blomberg-Mrozowskiej (*Macierzyństwo*, około 1926) na tle bujnej roślinności i pejzażu pociętego polami uprawnymi widzimy półnagą kobietę z małym, nagim chłopcem[31]. U ich stóp przysiadł w trawie biały królik. Z kolei w przedstawieniu Blanki Mercère *Macierzyństwo* z 1913 roku szczęśliwe, nakarmione niemowlę spoczywa na kolanach matki. W rodzinnej idylli uczestniczy kilkuletnia dziewczynka, obserwująca zapewne karmienie niemowlęcia. Bujna roślinność, zamykająca scenę, symbolizuje rajski ogród. W jednym i drugim obrazie roślinność w pełnym rozkwicie, otaczająca matki i dzieci rodzajem bordiury, pełni rolę konkludującą, sytuując przedstawienia w uniwersalnych kategoriach płodności i szczęścia. Wzajemny kontakt wzrokowy między postaciami matki, niemowlęcia i córki w obrazie Blanki Mercère nie dopuszcza do uczestnictwa widza, stawia go wyłącznie w pozycji obserwatora. Przedstawienie Mercère można uznać za scenę symbolicznego wprowadzenie dziewczynki w świat rytuałów rodzicielskich kobiet-matek, które w przyszłości staną się jej udziałem. Joanna Sosnowska analizując obrazy obu artystek, przywołuje pastel Stanisława Wyspiańskiego z 1905 roku *Macierzyństwo*, przedstawiający żonę artysty karmiącą niemowlę w towarzystwie dwóch dziewczynek. W obrazie Wyspiańskiego prozaiczna czynność karmienia niemowlęcia, w asyście dwóch sióstr Pareńskich, nabrała charakteru symbolicznego. Jest rytuałem wtajemniczenia w misterium macierzyństwa, rodzenia, płodności. Być może właśnie *Macierzyństwo* Wyspiańskiego było wzorem dla obrazu artystki. Na innym obrazie Mercère przedstawiona została żona Józefa Piłsudskiego, Aleksandra, z dwiema córkami – Jadwigą i Wandą (*Portret marszałkowej Piłsudskiej z córkami*, 1928)[32]. I tym razem tłem dla tej idyllicznej sceny, w której uczestniczy elegancko ubrana kobieta i jej dwie podrośnięte już córki, jest widoczny w tle fragmentu ogrodu. Także i w tym przypadku przedstawienie odnosi się zatem bardziej do uniwersalnej kategorii płodności niż jednostkowego macierzyństwa.

Szczególne znaczenie w obszarze tej tematyki ma obraz Anieli Pająkówny *Autoportret z córką* z 1907 roku, w którym artystka przedstawiła siebie wraz z kilkuletnią Stanisławą Przybyszewską[33]. Portret matki i córki, w zasadzie realistyczny, choć równocześnie poddany syntetyzującemu działaniu koloru, ukazuje macierzyństwo w niekonwencjonalny sposób. Niekonwencjonalny, ponieważ jest to portret matki i córki, nie matki i syna, które zazwyczaj pojawiają się w ramach motywu macierzyństwa. Jest to w dodatku córka nieślubna, a zatem zgodnie z ówczesną obyczajowością dziecko grzechu, które powinno być usunięte z pola widzenia. Pająkówna nie dość, że sportretowała się ze swoim dzieckiem to jeszcze uczyniła to z zastosowaniem konwencji prezentacyjnej. Dziewczynka stoi uśmiechnięta, obok matki, która trzyma ją za rękę, patrząc z dumą na widza. Jest to rzadki przykład ujęcia tematu macierzyństwa w sposób pełen prostoty, niesztampowy, bez uniwersalizujących przedstawienie odniesień do natury. Przemawia szczerością w ukazaniu więzi między matką i córką. Należy do rzadkich przykładów macierzyństwa eksponowanego w kategoriach jednostkowego, indywidualnego doświadczenia jednostkowego.

W sposób odbiegający od tradycyjnego ujęcia tego wątku ukazane są matki proletariackie – brzemienne, karmiące niemowlęta i opiekujące się dziećmi u Heleny Malarewicz (m.in. *Madonna proletariacka*, 1939[34]). To kobiety wyniszczone ciężką pracą, przedwcześnie postarzałe, wychudłe, żżerane przez gruźlicę. W tym macierzyństwie, ukazywanym w perspektywie nędzy, niepożądanym, nie ma miejsca na szczęście – towarzyszy mu bezmierny smutek i cierpienie. Chore na gruźlicę matki z wychudłymi dziećmi, także często już chorymi, nad wiek dojrzałymi, budzą smutek i grozę. Macierzyństwo u Malarewiczówny naznaczone jest nędzą i głodem, a rysowane sceny mają więcej wspólnego z ikonografią Piety niż ikonografią Madonny z Dzieciątkiem. W naznaczonej śmiercią i cierpieniem współegzystencji matek i dzieci próżno szukać pochwały płodności, radości i szczęścia. Przymierze matki z dzieckiem wyrasta na podłożu wspólnego cierpienia i nędzy.

Prace Heleny Malarewicz odbiegają od tradycyjnych wzorców. Większość powstających po 1900 roku przedstawień sięgała do konwencjonalnych wzorców. Wydawać by

[30] *Ibidem*, s. 190.

[31] *Ibidem*, s. 200.

[32] *Ibidem*, s. 205.

[33] Aniela Pająkówna, *Autoportret z córką*, 1907, olej, płótno, w zbiorach MNK.

[34] Dobrowolski T.: *Nowoczesne malarstwo polskie*. T. 3. Wrocław 1964, ryc. na s. 383.

się mogło, że artystki, najczęściej również matki, podejmując ten wątek, wzbogacą go indywidualnym doświadczeniem, niedostępnym mężczyznom i uczynią wyłom w tradycyjnych ujęciach. Tak się jednak zazwyczaj nie działo. W sztuce kobiet zwykle dochodziło do powielania usankcjonowanych tradycją ujęć, choć zyskiwały one więcej naturalności, były mniej koturnowe.

Na zjawisko to złożyło się kilka przyczyn. Jak się wydaje najpoważniejszą z nich było to, że macierzyństwo budziło w samych kobietach ambiwalentne uczucia. Wypływały one ze sprzeczności w ocenie samego fenomenu macierzyństwa, a z drugiej strony z praktycznych doświadczeń kobiet. Ażeby zrozumieć sedno tych problemów, należy przyjrzeć się sytuacji społecznej kobiet w XIX stuleciu, epoce wiktoriańskich norm i zasad.

W okresie tym, ukształtowanym przez szybko rozwijający się kapitalizm wspomagany przez systemy prawne, które rozwinęły się na bazie Kodeksu Napoleona, dowartościowane były wzorce kobiecości odseksualizowanej i odcieleśnionej jako pożądany dla patriarchalnego systemu konstrukt „anioła domowego ogniska", spełniającego się w całkowitym oddaniu rodzinie. Był to jednak twór sztuczny, ujarzmiający podmiotowość kobiet, z czego zdawano sobie sprawę. W przekonaniu większości lekarzy, filozofów, myślicieli i pisarzy kobiety były istotami złymi z natury. Pod cienką powłoką kulturowego poloru drzemała w nich destrukcyjna popędowa zwierzęca natura, nastawiona na seks i rozmnażanie. Aby nie dopuścić do demontażu porządku moralnego, należało ujarzmić kobiety. Było to warunkiem stabilności systemu społecznego, gwarantem norm etycznych. Warto zauważyć, że w moralność wiktoriańska opierała się na przeniesieniu, lokując w naturze kobiety cechy praktykowane powszechnie w moralności męskiej.

Koniec XIX wieku przyniósł szereg nowych opracowań z dziedziny medycyny, filozofii i psychologii, które przyczyniły się do wzmocnienia obaw przed kobiecością. W okresie tym nastąpił prawdziwy wysyp „naukowych" prac eksponujących „prawdziwą" cielesno-płciową stronę kobiecości[35]. Pod wieloma względami stanowiły one rozwinięcie myśli XVIII-wiecznej i z początku XIX wieku.

Na przełomie XIX i XX wieku swoistym polem „naukowego" mizoginizmu stała się literatura i praktyka psychologiczna. Masowe diagnozowanie kobiet, niemieszczących się w narzuconych im normach obyczajowych, jako osobowości histeryczne, dostarczało filozofom, pisarzom i artystom nowych argumentów przemawiających za amoralnością i nieopanowaniem seksualnym „rodzaju żeńskiego"[36]. Późniejsze, prowadzone w drugiej połowie XX wieku psychoanalityczne analizy jednostki chorobowej określanej jako histeria kobieca, zmieniły ten obraz, lokując „histerię kobiecą" w kategoriach nerwic wywołanych socjalizacją i uwarunkowaniami społecznymi. Zachowania kobiet niezgodne z obowiązującymi wówczas normami, interpretuje się obecnie jako podświadomy akt sprzeciwu, dystansowanie się „histeryczek" od uczestniczenia w kulturze, która pozwalała kobiecie jedynie na realizowanie się w sferze reprodukcyjnej i spychała ją do roli matki i gospodyni domowej[37]. Tuż obok „histeryczki" wyrósł nowy twór, tym razem o właściwościach niemal wampirycznych. Wylansowany przez modernistów przełomu wieków typ *femme fatale* (we wszystkich jej odmianach) przyczynił się z kolei do nadania przesadnego znaczenia i zasięgu typowi kobiety ekstrawaganckiej, wyzwolonej z obyczajowych rygorów, traktującej miłostki i romanse w podobny sposób jak mężczyźni. W tym kręgu tradycyjnie lokowano, m.in. aktorki czy potępiane nawet przez emancypantki „lwice salonowe".

Ataki na kobiety – co podkreślały działaczki na rzecz emancypacji kobiet, i na co współcześnie zwracają uwagę historycy myśli społecznej – stanowiły ujście dla lęku konserwatywnej części patriarchalnego społeczeństwa przed feminizmem domagającym się równouprawnienia kobiet i stworzenia im takich możliwości życia i działania, jakie od wieków mieli mężczyźni. Poważne zasługi w wykreowaniu obrazu negatywnej, upośledzonej w wymiarze duchowym, intelektualnym i moralnym kobiecości, mieli filozofowie, a w ślad za nimi modernistyczni pisarze poeci i artyści, m.in. Artur Schopenhauer, Fryderyk Nietzsche i Otto Weininger. Ich rozprawy były na przełomie wieków bestsellerami. Z inspiracji nimi narodziła się w modernistycznych kręgach literackich i artystycznych fascynacja problematyką determinizmu biologicznego, seksu i walki płci. Mizoginiczna retoryka filozofów wywierała wpływ na publicystów, pisarzy i artystów jeszcze w pierwszej ćwierci XX wieku.

Wszystkich trzech myślicieli łączył żywiołowy sprzeciw wobec aspiracji emancypacyjnych kobiet. Uważali kobiety za istoty niższe na wskroś biologiczne, realizujące jedynie prokreacyjne cele gatunkowe. Ich istnienie powodowało ujemny i hamujący wpływ na życie i działania mężczyzn. Schopenhauer uznawał potencjał intelektualny kobiet za pozostający daleko w tyle za męskim. Filozof nie widział również powodu, by gloryfikować kobiece ciało i urodę. Postrzeganie kobiet jako płci pięknej uważał za nieporozumienie, ponieważ ciało kobiece starzeje się szybciej niż męskie, a jego walory estetyczne są wątpliwe[38]. Nisko cenił kobiety także Fryderyk Nietzsche, uważając, iż stanowią dla mężczyzny

[35] Krafft-Ebing R.: *Zboczenia umysłowe na tle zaburzeń płciowych. Psychopatia sexualis*. Warszawa 1886; Lombroso C., Ferrero G.: *Kobieta jako zbrodniarka i prostytutka*. Warszawa 1895; Möbius P.J., Rosen K.: *O umysłowym i moralnym niedorozwoju kobiety* [Leipzig 1900]. Kraków 1937.

[36] Richard von Krafft-Ebing psychiatra i pionier seksuologii pisał w 1886 r.: „Bardzo często życie płciowe histeryczek jest chorobliwie podniecone. Skutkiem tego może być najwstrętniejsza prostytucja nawet u mężatek (…). Nader często chorobliwie wzmożony popęd płciowy uosobione ku temu dziewczęta zmienia w Messaliny. Pożądliwość często ujawnia się w kokieterii, wyzywającym stroju, albo nawet w gonieniu za mężczyznami, przekraczającym granice przyzwoitości i dobrego smaku". Krafft-Ebing R.: *Zboczenia umysłowe na tle zaburzeń płciowych*. Tłum. A. Fabian. Warszawa 1908, s. 210

[37] Tytkowska A.: O modernistycznej demonizacji miłości i kobiecości. W: *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX. Zbiór studiów*. Red. A. Żarnowska, A. Szwarc. T. 11. Warszawa 2006, s. 151.

[38] Schopenhauer A.: *Psychologia miłości*. Tłum. A.L. Warszawa 1901, s. 371, cyt. za: Uliński M.: *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*. Kraków 2001, s. 204.

przeszkodę w osiągnięciu najwyższych wzlotów ducha. Jako słabsze fizycznie i umysłowo kierują się „moralnością niewolników". Cenią ascezę, litość i bezpieczeństwo. Posługując się urodą czerpią korzyści z tradycyjnego kultu kobiecości i kobiecej słabości. W antagonizowaniu płci prześcignął obu filozofów Otto Weininger. Ten uczeń Schopenhauera, Nietzschego, Möbiusa, Strindberga, który wśród swoich mistrzów wymieniał również Arystotelesa, Tertuliana i Orygenesa, postrzegał świat w optyce grzechu Ewy, jako scenę, gdzie zło uosabiane przez kobiety, niweczy dobro i wartości stwarzane przez mężczyznę. Jego antyfeminizm, wyłożony w rozprawie *Płeć i charakter* miał postać zdecydowaną i systemową. Kobiecość – utożsamianą z cielesnością, biologią, nicością intelektualną i moralną – uważał za zagrażającą dla męskiej duchowości. „Czysty mężczyzna jest wizerunkiem Boga, czegoś, co absolutnie jest, kobieta, także w mężczyźnie, jest symbolem nicości. (…) Znaczeniem kobiety jest zatem być bez znaczenia. Reprezentuje ona nicość, biegun przeciwległy bóstwu. (…) I tym się tłumaczy owa najgłębsza obawa przed niedorzecznością, obawa przed kuszącą otchłanią nicości"[39]. Kontakt z kobietami, czyli z ich ciałami, bo są właściwie tylko ciałami, wyzwala w mężczyznach pożądanie zmysłowe i powoduje moralny upadek, wyrażający się w zaniedbywaniu samodoskonalenia się. Weininger był przekonany o bezwzględnej wyższości każdego mężczyzny nad każdą kobietą. Kwintesencja kobiecości zawierała się w tzw. absolutnej kobiecie, czyli stuprocentowej, idealnej przedstawicielce żeńskiego gatunku. Na wzorzec ten składały się biologiczność, popęd seksualny oraz intelektualna i moralna nicość. Wzorzec absolutnego mężczyzny współtworzyły intelekt, moralność i kreatywność. Figurą idealnej kobiecości byłaby zatem matka, identyfikowaną z ciałem, seksem, ciężarnością i rodzicielstwem.

Poglądy Weiningera, wpisujące się w tradycję antyfeministycznego nurtu racjonalistycznego, cieszyły się obok poglądów Schopenhauera i Nietschego niezwykłą popularnością na początku wieku, stanowiąc oparcie dla środowisk konserwatywnych przeciwnych emancypacji kobiet. Negatywny obraz kobiecości, mający źródło w ciele i jego fizjologii, wzmocniła jeszcze bardziej teoria psychoanalizy Zygmunta Freuda i kręgu jego uczniów i uczennic. Teoria Freuda, sceptycznie traktowana przez psychologów, w kręgach pisarzy i artystów, cieszyła się popularnością jeszcze w latach 70. XX wieku. Wyłaniający się z rozpraw Freuda obraz kobiet ukazywał je jako istoty próżne, narcystyczne, upośledzone pod względem moralnym. Przyczyna tego stanu rzeczy leżała po stronie zdefektowanego ciała, pozbawionego penisa, będącego przyczyną frustracji kobiet i związanej z nią niemożności pełnego rozwoju intelektualnego i moralnego. Odrzucanie przez kobiety własnego „wykastrowanego" ciała (ponadto skazującego je z racji fizjologii na cierpienie i macierzyństwo) łączyć się miało u kobiet z obronną reakcją w postaci narcyzmu.

Warto w tym miejscu wspomnieć, iż współczesna psychoanaliza postfreudowska wykazuje błędy tego psychoanalityka w formułowaniu wniosków, wskazując, że „zazdrość o penis" została kobietom wmówiona, że kobiety pragnęły statusu mężczyzn, a nie ich płciowości. Natomiast ambiwalentny stosunek kobiet do własnej płciowości był następstwem zjawiska pozbawienia kobiet kontroli nad prokreacją. Z kolei objęcie reprodukcji męską kontrolą płynęło z podświadomej zazdrości mężczyzn o zdolności kreacyjne kobiecego organizmu, o zdolność stwarzania życia w sobie.

Stąd – zdaniem współczesnym psychologów i socjologów – brała się z jednej strony fascynacja kobiecym ciałem, a z drugiej strony dyskredytowanie go jako fenomenu i tabuizowanie prokreacynych odmienności, takich jak menstruacja, ciąża, poród, połóg, laktacja itd. System kulturowy sprawiał, że kobiecie długo, właściwie aż do lat 70. XX wieku, nie wypadało mówić o fizjologii macierzyństwa swojego lub innej kobiety, ani o jego uciążliwościach. Przedstawienie macierzyństwa w latach 20. XX wieku z punktu widzenia kobiety przez Marię Kuncewiczową w książce *Przymierze z dzieckiem* wywołało skandal i ściągnęło na pisarkę ataki nawet ze strony postępowych środowisk[40]. Ciąża, rodzenie, śmierć przy porodzie czy w połogu były tematami omijanymi przez sztukę.

Artystki patrzyły na macierzyństwo, jak się wydaje, z mieszanymi uczuciami. Macierzyństwo, powiązane z prokreacją, naznaczającą kobiety negatywnie i umniejszającą ich człowieczeństwo – zgodnie z silnie zakorzenioną myślą filozoficzną oraz freudowską i okołofreudowską psychoanalizą – nie mogło być postrzegane przez artystki jako stan i rola szczególnie nobilitujące. Z kolei wymagania społeczne narzucały kobietom wzorzec realizowania się przede wszystkim w macierzyństwie i służbie rodzinie. Szczególnie silny nacisk zmierzający do zamknięcia ich aktywności na tym okrojonym polu działania, wykazywali nacjonalistycznie zorientowani konserwatyści różnych opcji. Jednak realizowanie się wyłącznie w kręgu rodziny potwierdzało mizoginistyczne teorie na temat niskiego potencjału intelektualnego kobiet. Artystki znajdowały się w trudnej sytuacji. Próbowały pogodzić oczekiwania społeczne z własnymi aspiracjami zawodowymi, łącząc macierzyństwo i *menagering* domowy z pracą zawodową. W wywiadach prasowych publicznie deklarowały pierwszoplanową rolę rodziny w swoim życiu i chlubiły się macierzyństwem, bo społeczeństwo oczekiwało od kobiet takich właśnie deklaracji. Jednak w rzeczywistości, tak jak mężczyźni chciały osiągnąć sukces artystyczny, sprawdzić się. W wielu wypadkach godzenie funkcji żony i matki z artystyczną profesją wiązało się z wyczerpaniem psychicznym i fizycznym, nieustannymi zmianami perspektywy percepcji i działania, ciągłym „kameleonizmem". Nic dziwnego, że macierzyństwo było dla artystek doświadczeniem trudnym i złożonym, a co za tym idzie, wywoływało mieszane uczucia.

Ponieważ znały je od strony codziennego intymnego kontaktu z dzieckiem, trudno im było czynić np. z karmienia lub przewijania niemowlęcia misterium, jak robili to obserwujący wszystko z boku mężczyźni. Może dlatego rzadziej niż ich koledzy, artystki podejmowały ten wątek. Za to ich prace wydają się być mniej koturnowe i podniosłe, niż przedstawienia męskie. Zwykle jednak nie odbiegały od przyjętego ogólnego kanonu, nawiązując do ikonografii Madonny z Dzieciątkiem. Ogólnie rzecz biorąc, motywy rodzajowe w sztuce artystek dotyczą raczej codziennej domowej

[39] Weininger O.: *Płeć i charakter*. Tłum. O. Ortwin. Łódź 1911, s. 393, 394.

[40] Kuncewiczowa M.: *Przymierze z dzieckiem*. Warszawa 1927.

egzystencji, najbardziej dostępnej ich doświadczeniu. Zwyczajne, szare życie obywa się bez dynamizującej akcji. Ponura egzystencja najbiedniejszych przyjmuje zwykle w ich sztuce kameralną postać.

Sceny rodzajowe często spotyka się także w sztuce mężczyzn. Porównując prace artystów i artystek, dostrzegamy różnice dotyczące zarówno wyboru motywów, jak i sposobu ich prezentacji. Mężczyźni chętnie wybierają sceny z przestrzeni publicznej. Są to przedstawienia o charakterze politycznym (strajk, manifestacja, zebranie robotnicze), ale przede wszystkim neutralne przedstawienia z ulicy, targu, restauracji, kawiarni, wycieczki, konnej przejażdżki, polowania, balu, spotkania towarzyskiego itd. Epizody domowe łączą się często z życiem towarzyskim lub bardziej oficjalnymi wydarzeniami rodzinnymi. Sceny rodzinne o większym współczynniku intymności nie obchodzą się zwykle bez jakiejś choćby szczątkowej fabuły. Zabieg fabularyzacyjny miał uatrakcyjnić ich prozaiczność. Należy zauważyć, że sceny o dużym współczynniku intymności miały w sztuce mężczyzn często podtekst erotyczny i wiązały się zwykle z obszarem zarezerwowanym dla nieoficjalnej męskiej prywatności – teatrzykiem rewiowym, kabaretem, nocnymi przygodami, potajemnymi spotkaniami, a często były to po prostu fantazjami na temat intymnego życia kobiet. Ten typ przedstawień rodzajowych dominował w sztuce mężczyzn w XIX wieku i na przełomie wieków. W dwudziestoleciu międzywojennym niewiele się pod tym względem zmieniło. Często z tego rodzaju przedstawieniami związana była ideologizacja w duchu voyeryzmu i pobudzenia erotycznego.

W sztuce kobiet, zwłaszcza w okresie międzywojennym, coraz częściej zaczęły się pojawiać sceny figuralne z przestrzeni publicznej. Artystki przygotowane warsztatowo w akademiach i wyższych szkołach sztuk pięknych mogły zmierzyć się z kompozycją figuralną o rozbudowanej akcji. Jednak robiły to nieczęsto. Mimo zachodzących zmian nadal zaobserwować można specyficzne predylekcje kobiet do przesuwania tematyki w stronę kameralnych przedstawień o ograniczonej akcji, koncentrujących się raczej na związkach między ukazanymi osobami, a w mniejszym zaś stopniu na narracji (Maria Dulębianka, Maria Gażycz, Zofia Stankiewicz, Helena Teodorowicz-Karpowska, Wanda Komorowska). Są to najczęściej przedstawienia związane z życiem domowym i rodziną. Kobiety – bo one są tu zwykle głównymi bohaterkami – pokazane są przy zajęciach domowych jako opiekunki dzieci i starców, kucharki, praczki, krawcowe, domowe lekarki, pielęgniarki i nauczycielki. Zauważyć należy, że zwykle typ prezentacji kobiet przy pracy nie różnił się od charakterystycznego dla sztuki mężczyzn.

Linda Nochlin pisząc o kreowanych przez impresjonistów przedstawieniach pracujących kobiet, zauważyła, że pojawiające się często w ich obrazach kelnerki, aktorki kabaretowe, fordanserki, gospodynie domowe, służące, przedstawiane były w sposób odbiegający od przyjętego dla ukazania pracy mężczyzn. Artyści rozciągali i na ten motyw typ prezentacji na pokaz, wystawienia na widok, przypisany żeńskim aktom, ujmując sceny pracy kobiet w kategoriach „scen czasu wolnego" i „przyjemności", czyli odmawiając im powagi i godności, jaka była udziałem pracy mężczyzn[41]. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w sztuce realistów przedstawiających kobiety podczas prac na rzecz rodziny. Mężczyzna – gość w sferze domowej – nie był w stanie docenić niewdzięcznej, nudnej, wymagającej cierpliwości, a często też i ciężkiej pracy kobiet, bo jej nie znał. W najlepszym wypadku przydawał jej dostojeństwa, kreując swoje bohaterki na „anioły domowe" i „kapłanki domowego ogniska". Męski punkt widzenia powielały w XIX wieku artystki, a w okresie międzywojennym było podobnie (m.in. Maria Gażycz, Leonia Bierkowska, Gabriela Jasieńska-Zaleska).

Reasumując, znojna praca kobiet była zwykle pomijana, zarówno w przedstawieniach artystek, jak artystów. Nie ukazywano kobiet wykonujących czynności związane z fizjologią lub pielęgnacją chorych i starych członków rodziny, czynności trywialne lub wymagające dużego wysiłku fizycznego, kojarzące się ze zmęczeniem, wysiłkiem i brudem. Ciężka, niewdzięczna praca fizyczna usuwana była z pola widzenia. Wyjątek czyniony był dla pracy kobiet przy żniwach. Zyskała ona jednak ujęcie folklorystyczno-sielankowe, podobnie jak rzadziej pokazywane czynności obsługi domowego inwentarza. Pracujące chłopki poddawane były idealizacji, zyskiwały rys dostojeństwa, przypisany – począwszy od połowy XIX wieku – pracy na roli jako takiej. Pod tym względem niewiele się zmieniło w sztuce po 1900 roku. Zachowany został uwznioślony typ idealizacji, przydający dostojeństwa zajęciu związanemu z uprawą ziemi. (Leonia Bierkowska, Bronisława Rychter-Janowska, Gabriela Jasieńska-Zaleska).

Niezwykle rzadko podejmowany był w sztuce temat pracy kobiet w fabrykach i kopalniach. W tym przypadku dała się zauważyć duża rozbieżność między typem zastosowanym przy prezentacji pracy ludu i proletariatu miejskiego. O ile przedstawienia ludu – mające swoje pierwowzory ikonograficzne w scenach biblijnych i antycznych – podlegały nadal w mniejszym lub większym stopniu idealizacji, to w przypadku robotników brak pierwowzorów ikonograficznych sprawiał, że idealizacja taka nie następowała, a przedstawienie szło w kierunku werystycznym. Zjawisko to dotyczyło także przedstawień pracy kobiet należących do warstwy proletariatu miejskiego. Poza obszar widzialności zwykle usuwana była mordercza praca kobiet w szkodliwych dla zdrowia warunkach, podobnie jak wyniszczenie fizyczne, choroby i kalectwo nią spowodowane. Przedstawienia robotnic przy pracy w fabrykach powstawały zwykle w obszarze sztuki zorientowanej lewicowo. Nie było to jednak zjawisko częste. I w tym przypadku zapewne dawał o sobie znać brak wzorców ikonograficznych. Artyści woleli przekazywać informacje na ten temat w sposób oboczny, przez stosowanie symbolizacji lub alegoryzacji (Helena Malarewicz).

Maria Janion w swojej książce *Kobiety i duch inności* pisze o rewolucyjnych alegoriach w sztuce XIX i początku XX wieku[42]. Kobiety występują w nich jako symbole lub alegorie wolności, rewolucji, pracy. Rzadziej jako realne podmioty w konkretnych sytuacjach lub wydarzeniach, które miały miejsce w życiu. Craig Owens analizując niewidzialność kobiet w sferze podmiotów mówiących w zachodnim systemie

[41] Kłosińska K.: *Ciało, pożądanie, ubranie*. Kraków 1999, s. 142.

[42] Janion M.: *Kobiety i duch inności*. Stanowiska / Interpretacje. T. 3. Warszawa 1996, s. 10 i nn.

reprezentacji, podkreślał: „Kobiety wykluczone z reprezentacji już przez samą jej strukturę, istnieją wyłącznie jako figura – czy reprezentacja – tego, co niemożliwe do przedstawienia (Natura, Prawda, Wzniosłość). Ten zakaz dotyczy przede wszystkim kobiety jako podmiotu, ponieważ z całą pewnością nie brakuje nam jej obrazów”[43]. Aby przemówić jako podmiot, kobieta musiała zająć męską pozycję, przywdziać obcą sobie maskę męskości. W nieczęstych przedstawieniach ukazujących robotnice na wiecach, podczas manifestacji, strajków czy zamieszek ulicznych ich ciała są odarte z kobiecości, upodobnione do mężczyzn. Zapowiadają już socrealistyczne „narzeczone Frankensteina”[44]. Zjawisko to Owens nazywa „fałszywą reprezentacją”, która staje się udziałem kobiet, którą się im nadaje, by mogły zaistnieć, przemówić i zostać zauważone.

Nie znalazło większego odzwierciedlenia w sztuce zjawisko zawodowej pracy kobiet poza przemysłem. Pod tym względem sztuki plastyczne wykazywały spore opóźnienie w stosunku do literatury. Także w sztuce artystek kobiety w nowych zawodach (urzędniczki, prawniczki, lekarki, nauczycielki akademickie itd.) nie pojawiały się zbyt często. Zjawisko to nie znalazło w sztuce reprezentacji odpowiedniej do swojej skali.

Przyczyn tej sytuacji należy zapewne upatrywać w braku wzorców ikonograficznych, do których można byłoby się odwołać, z jednej strony, a z drugiej, do niejasnej społecznej oceny samego zjawiska. Choć prawodawstwo inicjowało proces emancypacji kobiet to nie mogło zapewnić jego szybkiego pomyślnego przebiegu. Prawdziwa emancypacja, rozumiana jako przemiana świadomościowa, na płaszczyźnie życia prywatnego i zawodowego, zachodziła bardzo wolno. Na praktykę społeczną nadal oddziaływała niechętna równouprawnieniu myśl konserwatywna myśl przełomu wieków. Warto przypomnieć, że wielu opiniotwórczych publicystów i literatów okresu międzywojennego, m.in. Czesław Lechicki, Adam Drowicz, Tadeusz Dołęga Mostowicz i Michał Choromański, patrzyło na kobiety oczyma Otto Weiningera. Najmniej akcentów antyfeministycznych zawierała publicystyka społeczna o odcieniu liberalnym i socjalistycznym.

Szeroka opinia publiczna widziała w pracy zawodowej kobiet, zwłaszcza pochodzących z warstw inteligencji zjawisko o dużej społecznej szkodliwości. Jasne było, że „opuszczały dom” dla zrealizowania własnych ambicji i aspiracji, a także po to, by uniezależnić się finansowo[45]. Mniejsze sprzeciwy wywoływała praca fizyczna kobiet z niższych warstw społecznych, podyktowana egzystencjalną koniecznością. Tradycjonalistów drażniły ambitne kobiety, dążące do przekroczenia podporządkowanych ról, a w konsekwencji do zatarcia stereotypu męskości i kobiecości. Oznaczało to wyłom w patriarchalnym systemie. Jeszcze w latach 30. XX wieku otwarte przyznawanie się kobiet do tego, iż praca jest dla nich miejscem, w którym chcą realizować własne ambicje i zainteresowania, było źle widziane.

Negatywny stereotyp pracującej kobiety podtrzymywały opinie o jakoby mniejszej sprawności intelektualnej rodzaju żeńskiego. Jak silny był to stereotyp niech świadczy fakt, że ulegały mu również postępowe środowiska kobiece. Zarzut o mniejszych zdolnościach umysłowych kobiet, uwarunkowanych czynnikami fizjologicznymi, podtrzymywały środowiska konserwatywne. Z zapałem rozpowszechniali je tacy antyfeminiści, jak np. Czesław Lechicki czy Tadeusz Dołęga Mostowicz. Jeden z bohaterów w powieści Mostowicza *Trzecia płeć* oświadcza: „Inteligencja kobiet (…) jest taka ściśle jak inteligencja zwierząt. Absolutna niezdolność do syntezy. Żadna nie potrafi wyciągnąć wniosku z większej ilości przesłanek”[46]. Opinie takie podważały pojawiające się coraz częściej, w miarę coraz większego dostępu do wykształcenia, przypadki wybitnych kobiet. Antyfeminiści poradzili sobie i w tej sytuacji. Przykrawając rzeczywistość do teorii, przerzucali zasługi kobiet na przykład na mężów czy ojców, jak to było w przypadku Marii Skłodowskiej-Curie[47].

Niektórzy skrajni konserwatyści wysuwali jeszcze jeden poważny zarzut przeciwko pracy zawodowej kobiet. Twierdzili, iż kobieta – istota nierefleksyjna, niekontrolująca własnych potrzeb erotycznych – wykorzysta samodzielność do „wyżycia się seksualnego poza rodziną”. „Zasadniczo nie ma ścisłej granicy między tzw. kobietą porządną, a tzw. prostytutką. Różnica jest tylko natury społecznej” – pisał Adam Drowicz w swoim studium[48]. Treść artykułów prasowych wrogich awansowi społecznemu kobiet, tematyka wielu filmów i powieści, a także niezliczona liczba rysunków satyrycznych podtrzymywała ten zafałszowany obraz pracu-

[43] Owens C.: Dyskurs Innych: Feministki i postmodernizm. W: *Postmodernizm. Antologia przykładów*. Oprac. i wstęp R. Nycz. Kraków 1997, s. 425.

[44] Franus E.: *Narzeczona Frankensteina. Sprzeczności płci i pewien polski socrealistyczny obraz*. „Magazyn sztuki” 1996, nr 10 (2), s. 236; Rottenberg A.: *Sztuka w Polsce 1945–2005*. Warszawa 2005, s. 40.

[45] Sytuacja niskiego progu akceptacji dla pracy kobiet przypominała sytuację z połowy XIX w. W środowiskach spauperyzowanego ziemiaństwa i inteligencji na progu drugiej połowy XIX w. praca zarobkowa kobiet uważana była za zaprzeczenie powołania kobiety. Zmiany następowały po upadku powstania styczniowego. W ostatnim ćwierćwieczu XIX w. zarobkowanie kobiet, zarówno niezamężnych, jak i żon i matek, stawało się zjawiskiem szerszym. Wówczas też próbowano ideologizować poza domową pracę kobiet należących do warstwy inteligencji i nadawać jej rangę aktu poświęcenia dla rodziny, przenosząc na to nowe zjawisko tradycyjny wzorzec kobiecej pracy na rzecz rodziny i domu. Żarnowska A.: Praca zarobkowa kobiet i ich aspiracje zawodowe w środowisku robotniczym i inteligenckim na przełomie XIX i XX wieku. W: *Kobieta i praca. Wiek XIX i XX. Zbiór studiów*. Red. A. Żarnowska, A. Szwarc. T. 4. Warszawa 2000, s.43. W przypadku pracy pedagogicznej, będącej jeszcze na przełomie XIX i XX w. najczęstszą formą zarobkowania kobiet ze zubożałych rodzin ziemiańskich i inteligenckich, poczucie degradacji związanej z zarobkowaniem łagodzono nadając jej znaczenie misji patriotycznej i społecznej. W okresie międzywojennym kobiety z warstw średnich podejmujące pracę zawodową często uprawomocniały swoją decyzję wobec środowiska potrzebą „służby” dla dobra odrodzonego kraju.

[46] Dołęga-Mostowicz T.: *Trzecia płeć*. Białystok 1989, s. 266.

[47] Gawin M.: Głosy krytyczne w sprawie pracy zawodowej kobiet 1918–1939 (w świetle publicystyki). W: *Kobieta i praca*…, s. 307.

[48] Drowicz A.: *Odbrązowienie kobiet. Studium mizoginiczne*. Warszawa 1934, s. 62.

jących zawodowo kobiet jako niekompetentnych i amoralnych. Wywoływało to niechęć do nowoczesnych kobiet ze strony znacznej części społeczeństwa.

Swoje obawy wyrażali również eugenicy. Przewidywali, że praca zawodowa kobiet, podobnie jak ich edukacja, spowodują spadek instynktu macierzyńskiego i mniejsze zainteresowanie zakładaniem rodziny. Wskazywali na zjawisko zmniejszenia się dzietności w rodzinach wykształconych, pracujących zawodowo kobiet. Mimo iż Polska międzywojenna należała do państw o największym przyroście naturalnym w Europie, prezes Polskiego Towarzystwa eugenicznego Leon Wernic bił na alarm, że wykształcone, pracujące kobiety zagrażają narodowemu bytowi odradzającego się po 123 latach niewoli kraju[49]. Praca zawodowa kobiet, które zostały żonami i matkami, rzadko była tolerowana. Pod adresem pracujących zawodowo kobiet padały także oskarżenia o zakłócanie równowagi gospodarczej państwa. Wejście na rynek pracy kobiet, czyli „ozdobnej tandety" – jak nazywa je w powieści *Trzecia płeć* Tadeusz Dołęga-Mostowicz – obniżyło wartość pracy. „To jest główna przyczyna bezrobocia, a nie żadna nadprodukcja" – pisze, ustanawiając nowe zasady antyfeministycznej ekonomii i przyczyny kryzysu gospodarczego[50].

Począwszy od pierwszej dekady XX wieku w sztuce polskich artystek coraz częściej zaczęły pojawiać się akty. Był to najbardziej bulwersujący publiczność wystawową motyw w twórczości kobiet. Akty początkowo malowali, rysowali i rzeźbili tylko mężczyźni. Zajmowały ważne miejsce w sztuce europejskiej. Studium nagiego ciała miało duże znaczenie dla poznania anatomii i motoryki człowieka, a tym samym prawidłowego przedstawiania postaci w ruchu. Było rudymentem akademickiego warsztatu, dawało bowiem niezbędne umiejętności poprawnego wykonania kompozycji figuralnej, podstawy przedstawień religijnych, mitologicznych, historycznych i batalistycznych.

Umiejętności poprawnego przedstawiania ciała ludzkiego uczniowie nabywali, studiując rzeźbę antyczną i naturę. Wiedzę tę niektórzy z nich poszerzali, ucząc się anatomii. Rysowanie i malowanie nagiego modela rozpowszechnione było od XV wieku[51]. Aż do drugiej połowy XIX wieku kobiety nie były dopuszczone do studiowania aktu ze względów obyczajowych i moralnych. Uważano za rzecz wysoce naganną i nieobyczajną zezwolenie uczennicom na patrzenie na nagie ciało kobiece, a tym bardziej męskie. Po raz pierwszy uczennice mogły rysować i malować akty na Académie Julian[52]. Studium aktu prowadzone było także w prywatnej pracowni malarstwa i rzeźby, otwartej w 1873 roku przez francuską rzeźbiarkę Léon Bertaux. Naukę pobierała tam w latach 80. XIX wieku Tola Certowiczówna.

O ile w XIX wieku przedstawienia nagiego ciała ludzkiego spotykało się wśród prac uczniowskich pań, o tyle zwykle przestawały się one pojawiać w ich twórczości po ukończeniu szkoły. Na akty natrafiamy sporadycznie w spuściźnie po Oldze Boznańskiej[53]. To samo można powiedzieć o rzeźbiarkach. Nieczęsto natrafić można w ich sztuce na akty. Do wyjątków należy płaskorzeźba przedstawiająca siedzącego chłopca z 1888 roku Toli Certowicz[54]. Chłopiec ukazany jest z profilu w neutralnej, „obyczajnej" pozie, a zatem do zaakceptowania w twórczości kobiety.

W polskich szkołach artystycznych dla kobiet akt wprowadzony został do programów nauczania dopiero na przełomie XIX i XX wieku. W założonej przez Tolę Certowicz w 1897 roku Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet, zorganizowanej na wzór prywatnych szkół paryskich, model pozował przez osiem godzin dziennie. Szkoła nie utrzymała się długo w konserwatywnym Krakowie. W 1901 roku przestała istnieć. Na początku XX wieku rysunek z żywego modela wprowadzony został na Wydziale Artystycznym Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego. W następstwie tych innowacji programowych pojawiły się pierwsze studia wykonane przez uczennice Kursów, m.in. akty modelek autorstwa Marii Chmielowskiej (*Akt modelki*, 1904; *Akt modelki na krześle*, przed 1909)[55]. W 1908 roku studium męskiego aktu znalazło się w programie nauczania Szkoły Sztuk Pięknych dla Kobiet założonej przez Marię Niedzielską w Krakowie[56].

Zajęcia kursowe w szkołach prywatnych dawały uczennicom zaledwie ułamek tej wiedzy, jaką od dawna uzyskiwali ich koledzy uczęszczający na akademie sztuk pięknych i tam studiujący akt na podstawie rycin, odlewów gipsowych, a następnie z natury i dodatkowo podczas zajęć w prosektorium[57]. Jednak wprowadzenie aktu do programu nauczania kobiet w szkołach na ziemiach zaboru rosyjskiego i austriackiego było ogromnym krokiem naprzód. Przełamywało znaczące ograniczenie, uniemożliwiające artystkom poznanie

[49] Gawin M.: Głosy krytyczne…, s. 312, 313.

[50] Dołęga-Mostowicz T.: *Trzecia płeć*…, s. 42.

[51] Wzorniki ze sztychami aktów wydawano drukiem od początku XVII w. Aż do końca XVIII w. w akademiach i pracowniach dominował męski model. We francuskiej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby zakazane było korzystanie z usług modeli kobiecych do końca XVIII w. W Anglii modelki pozowały już w XVIII w. Jednakże na większą skalę akt kobiecy pojawił się dopiero w pierwszej połowie XIX w., by w jego drugiej połowie zdominować europejską sztukę.

[52] Od 1867 r., tj. od momentu założenia szkoły, uczennice miały możliwość rysowania i malowania aktów kobiet i mężczyzn. Początkowo studia aktu z natury dla kobiet odbywały się na zajęciach popołudniowych. Dopiero na wyraźną prośbę jednej z uczennic, Marii Baszkirce, dyrektor szkoły Rodolphe Julian wprowadził całodzienne pozowanie modeli i modelek w klasach kobiecych, tak jak to miało miejsce w klasach męskich. W latach 80. XIX w. model męski pozował w klasie kobiecej, podobnie jak w męskiej, na seansach przedpołudniowych i popołudniowych.

[53] Są to traktowane szkicowo ciała modelek. Realistyczne rysunki aktów męskich i kobiecych rzadko pojawiły się w twórczości Anny Bilińskiej-Bogdanowicz. Są to zresztą zwykle półakty.

[54] Tola Certowicz, *Fragment nagrobka* (akt siedzącego chłopca), 1888, marmur, w zbiorach MNW.

[55] Własność Stanisława Chmielowskiego w Lesznie Wielkopolskim, wnuka artystki.

[56] Sosnowska J.: *Poza kanonem*…, s. 126.

[57] Studenci Szkoły Sztuk Pięknych, a potem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie odbywali zajęcia studyjne z anatomii na Wydziale Medycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

anatomii i motoryki ludzkiego ciała, a co za tym idzie, dawało im możliwość przedstawiania figur ludzkich w ruchu i zmiennej perspektywie. Poza tym, co ważne, umożliwiało zdobycie tej wiedzy w kraju, bez konieczności wyjeżdżania za granicę. Tym samym dawało szansę uboższym Polkom, które nie mogły pozwolić sobie na studiowanie we Francji, Niemczech czy Rosji. I one zyskały szansę wyjścia poza przypisany kobietom zakres najprostszych motywów.

Szerszy dostęp do kompleksowej wiedzy z zakresu anatomii ludzkiego ciała, jego motoryki i perspektywy ruchu, wiązał się z dopuszczeniem kobiet do studiów akademickich (początkowo w klasach żeńskich). Najwcześniej z akademicką praktyką studiowania aktu żeńskiego spotykamy się w Stanach Zjednoczonych. Wprowadzony został do programu nauki w klasie dla kobiet w Pensylvania Academy w 1868 roku. Dziewięć lat później studentki miały możliwość studiowania z natury także męskiego aktu. Artystyczne uczelnie europejskie otwierały swoje podwoje dla kobiet dopiero w latach 90. XIX wieku. W 1894 roku oficjalną zgodę na przyjmowanie kobiet wydała Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu[58]. Wstęp na École des Beaux Arts w Paryżu kobiety uzyskały w dwa lata później, w 1896 roku. W 1904 roku przed studentkami otworzyła swoje podwoje świeżo utworzona w Warszawie Szkoły Sztuk Pięknych.

Po dopuszczeniu kobiet w 1904 roku do studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych na końcowych wystawach rocznych pojawiło się sporo aktów i półaktów rysowanych, malowanych i rzeźbionych przez studentki. Były to przeważnie akty kobiece, m.in. studium leżącej kobiety z 1906 roku autorstwa Marii Wieszczyckiej, kobieta stojąca przed lustrem z tego samego czasu Janiny Bobińskiej[59] i akt siedzącej kobiety z lat 1905–1910 namalowany przez Marię Płonowską[60].

Na początku XX wieku znacznie rzadziej niż w malarstwie spotyka się akty, zwłaszcza męskie, w rzeźbie. Do tych nielicznych należy grupa *Lelum-Polelum* wykonana w 1901 roku przez Julię Janiszewską (1869–1941) (późniejszą żonę malarza Kazimierza Stabrowskiego), jako praca kończąca studia artystki na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu[61]. Kompozycja, nawiązującą do *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego, przedstawiała dwie częściowo odsłonięte postaci męskie. Całość odznaczała się perfekcją wykonania i doskonałą znajomością anatomii. Za kompozycję tę, bardzo wysoko ocenianą przez profesorów Akademii, Julia Janiszewska miała otrzymać sześcioletnie stypendium zagraniczne. Nie przyznano go jej jednak, podając jako przyczynę wybitnie polski charakter dzieła[62]. Dwa lata później w 1903 roku artystka wykonała drugi akt, tym razem kobiecy, przedstawiający Goplanę. Za rzeźbę tę nawiązującą do *Balladyny* Słowackiego otrzymała drugą nagrodę na konkursie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie[63]. Janiszewska (Stabrowska) była utalentowaną znakomicie zapowiadającą się artystką, jedną z nielicznych rzeźbiarek studiujących w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych[64].

Na typy przedstawieniowe kobiecego aktu silnie wpłynął przede wszystkim XIX-wieczny obraz kobiecości. W XIX wieku panowanie nad kobietą przekładało się na stosunek do kobiecego ciała. Uznana przez filozofów i lekarzy za istotę na wskroś biologiczną i seksualną, o ile nie została przesunięta w sferę anielskiej bezpłciowości, prezentowana była jako wcielenie biologii i seksu. Nagość kobieca od starożytności wiązała się z potwierdzeniem męskości i władzy. W literaturze i sztuce kobieta rozbierała się, by wzbudzić pożądanie mężczyzny, na jego rozkaz. Takie obnażenie miało przyzwolenie kulturowe. Samowolne obnażanie się kobiety przed mężczyzną, a zwłaszcza mężczyznami, uznawane było za hańbiące i grzeszne i jako takie wiązane z rozwiązłością i nierządem. W sztuce chętnie ukazywano nagość podglądaną, łączącą oba typy przedstawieniowe. Naga kobieta podczas kąpieli, toalety czy odpoczynku, nieświadoma obecności podglądacza była niewinna. Jednak w zbyt swobodnym i naturalnym zachowaniu się była *de facto* nieprzyzwoita, kusiła do rozwiązłości. Ten typ voyerystycznych przedstawień, o zakłóconej wymowie, upokarzających kobiety, popularny w XIX wieku wszedł do sztuki wieku XX. Występuje także w sztuce artystek.

W przypadku aktów męskich najistotniejszy, jak się wydaje, był sam kanon przedstawiania męskiego ciała. Pełnił on funkcję symboliczną także w relacji z aktem kobiecym. W sztuce pierwszej połowy XX wieku, podobnie jak w wieku XIX, obowiązywał wykształcony w kulturze antycznej, przeniesiony przez nowożytność do sztuki nowoczesnej typ umięśnionego męskiego aktu – zbroi. Kenneth Clark analizując w swojej pracy ideał ciała u starożytnych Greków, pisze, iż jego podstawę stanowiły obliczenia matematyczne, proporcje i harmonia[65]. Naturalny pancerz mięśni był materialnym symbolem męskich cnót – siły, heroizmu, męstwa. Tak przetworzone ciało miało niewiele wspólnego z rzeczywistym wyglądem przeciętnego ciała męskiego, z miękkością mięśni, płynnością tkanki tłuszczowej, naturalnymi zaokrągleniami ukrywającymi muskulaturę. Lynda

[58] Nałęcz E.: *Nasze pionierki w dziedzinie sztuki*. „Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr24, s. 462, 463.

[59] Cyt za: Sosnowska J.: *Poza kanonem*…, s. 124, 125.

[60] Własność Kingi i Ignacego Kościńskich w Olkuszu. W zbiorach państwa Kościńskich znajduje się około 160 prac Marii Płonowskiej (obrazy, olejne, pastele i rysunki). Część z nich była prezentowana na wystawach w Sandomierzu w 1978 r. i rok później w Krakowie. *Katalog wystawy i rysunku Marii Płonowskiej ze zbiorów Ignacego Kościńskiego z Olkusza*. Sandomierz 1978. Wystawa w Galerii Biura Wystaw Artystycznych w Sandomierzu; *Maria Płonowska 1878–1955. Wystawa malarstwa i rysunków ze zbiorów Kingi i Ignacego Kościńskich z Olkusza*. Kraków 1979. Katalog wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

[61] Julia Janiszewska (Stabrowska), *Lelum-Polelum*, 1901, gips, wys. 278 cm, w zbiorach MNW.

[62] Kompozycja *Lelum – Polelum* była ilustracją tego fragmentu poematu Juliusza Słowackiego *Lilla Weneda*, w którym Lelum wynoszący z pobojowiska ciało brata prosi niebo o piorun, który zakończy również jego życie.

[63] Skalska-Miecik L.: *Julia Stabrowska – zapomniana rzeźbiarka.* „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1983, nr 27, s. 265–287 (artykuł z obszerną bibliografią).

[64] *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku*. Red. L. Skalska-Miecik. Warszawa 1989. Katalog wystawy w MNW.

[65] Clark K.: *Akt. Studium idealnej formy*. Warszawa 1998; zob. też: Poprzęcka M.: *Akt polski*. Warszawa [b.r.m.w.]

Nead w swojej analizie kobiecego aktu wskazuje, iż męskie ciało upodobnione do pancerza jest odtrąceniem kobiecego aspektu cielesności z jego miękkością, płynnością i tendencją do zmiany kształtu, związaną z wiekiem i okresami ciąży. W tej sytuacji „estetyczny pancerz", w którym zamykano męskie ciało, traci niewinność, nie można go traktować jako wyłącznie figurę stylistyczną. Stosunek sztuki do kobiecego ciała także zawiera ukryte znaczenia. Świadczy on o głęboko ukrytych kompleksach patriarchalnej kultury. Studium kobiecego aktu, składającego się z owali, elipsoid i kul, miało być dla artystów – zdaniem Kennetha Clarka – praktyką mniej intelektualną niż odtwarzanie ciała męskiego. Z drugiej strony jego inność związana z funkcją rodzenia, wbrew aksjomatowi o podrzędności kobiety wobec mężczyzny, stale zaświadczała o pierwotnym niedostatku i braku samowystarczalności męskiego ciała, zdanego na dopełniającą obecność kobiety. Niedostatek, niepełność wykluczały z kolei doskonałość. W interesie utwierdzenia męskiego poczucia wyższości ciało kobiece zostało w sztuce greckiej, a potem w sztuce nowożytnej, poddane transformacji mającej na celu ukrycie jego kreacyjnych właściwości. Zgodnie z logiką kanonu kobiecego aktu odmienność fizjologiczna jest ukryta – genitalia kobiece w przeciwieństwie do męskich nie są eksponowane. Ciało kobiety zostaje zamknięte w szczelnym futerale. Artyści unikali póz ekspresyjnych odsłaniających genitalia, zawierające informację o jedynie kobietom danej zdolności rodzenia. Odsłonięcie wnętrza uważane było i jest do tej pory za obsceniczne. W rzeczywistości, jak udowadnia to współczesna psychoanaliza pełna widoczność „różnicy" byłoby równoznaczna z przywołaniem potęgi rozrodczej kobiety, uświadamiającej mężczyźnie brak – niemożność rodzenia. W psychoanalizie freudowskiej i lacanowskiej fallus występował jako symbol podmiotowości i władzy. Miał być przyczyną kobiecego kompleksu „braku", „kastracji". Nowoczesna psychoanaliza wyraźnie podkreśla, iż zazdrość o penis została kobietom wmówiona, by ukryć męski kompleks wywołany niemożnością rodzenia. Tak więc stworzenie przez patriarchat aktu kobiecego jako gładko wykończonej zamkniętej formy złożonej z owali, elipsoid i kul – jak pisze Laura Mulvey – „ kryje ranę pozostawioną w męskiej psychice, dostrzegającej różnicę seksualną"[66].

Typ aktu kobiecego i męskiego wypracowany w sztuce antycznej wszedł do nowożytnej sztuki europejskiej i zadomowił się w niej. W niezmienionej postaci ujawnił się w twórczości artystów i artystek XX wieku. Zarówno w XIX wieku, jak i później artystki rzadziej malowały akty kobiece niż mężczyźni. W zgodzie z patriarchalną tradycją sztuki panował akt kobiecy malowany i rzeźbiony przez artystów. Te dwie normy – przewaga ciała kobiecego i męskiego wykonawstwa – obowiązywała w zasadzie aż do czasu pojawienia się współczesnej perspektywy feministycznej. Gdy chodzi o akt męski, przewaga męskich wykonawców jest jeszcze bardziej widoczna. W sztuce kobiet po 1900 roku niewiele jest przedstawień aktów męskich. Podobnie rzecz się ma w okresie międzywojennym. Ciała męskie rzadko były malowane, a jeszcze rzadziej rzeźbione przez artystki. Obyczaj i konwencje kulturowe stwarzały zahamowania przed korzystaniem przez kobiety z nowych możliwości. U podłoża tego zjawiska leżała niezgoda kulturowa na tworzenie przez kobiety figur męskości, co mogło spowodować przełamanie obowiązującego kanonu ciała męskiego i kobiecego. Ten lęk objawiał się w nieprzychylnej reakcji krytyków, kiedy artystki usiłowały zmiękczyć nieco tradycyjny heroiczny kanon męskiego aktu – zbroi, przydać mu delikatności i naturalności, jednym słowem zbliżyć kanon do życia. Przełamanie tradycyjnej figury męskiego aktu, postrzeganego w kategorii metafory władzy i zbliżenie go do ciała kobiecego, ukazywanego w metaforze konsumpcji, przyjemności budziło wyraźne zastrzeżenia. Władysław Wankie krytykował artystki, którym zachciało się przedstawiać, mężczyznę „pana stworzenia", zgodnie z własnym gustem, zmiękczając ciało męskie, estetyzując je i zbliżając do naturalnego. Wszystko to, zdaniem krytyka, prowadziło do stworzenia kanonu „sentymentalnego niedołęgi"[67].

Zbliżony do rzeczywistości obraz nowoczesnego mężczyzny był nie do przyjęcia w patriarchalnym społeczeństwie, tym bardziej że ów mężczyzna miał swój odpowiednik w nowoczesnej kobiecie, coraz bardziej niezależnej, śmiałej, świadomej swojej wartości, które to cechy do niedawna były domeną mężczyzn. Nie budziły natomiast sprzeciwu krytyków akty męskie zbliżone do tradycyjnych ujęć, m.in. rzeźby Olgi Niewskiej *Bokser*(1930–1931) i *Atleta* (1936)[68]. Joanna Sosnowska w swojej analizie tych prac słusznie zwróciła uwagę na „zwierzęcość" ujęcia męskiego ciała w sztuce artystki, wyeksponowania wspaniałych mięśni napędzanych siłą, uznając obie rzeźby za rzadki obraz fantazji seksualnych kobiety. Jednakże nadnaturalny biologizm i witalność tych aktów, to ekspresja pierwotnej, wszechpotężnej męskości, czyli tego, co w heroicznych aktach uwięzione było pod zbroją z mięśni. Witalność wydostawała się z pancerza muskulatury na zewnątrz w hellenistycznych przedstawieniach walczących bogów i herosów. Akty Niewskiej nie stanowią zatem, jak chce Joanna Sosnowska, jakiegoś nowatorskiego wyłomu w obowiązującej konwencji[69]. I dlatego nie stały się przedmiotem ataków krytyki, jakiej doznawały wysubtelnione przedstawienia „kobiecej", „elficznej" męskości.

W przypadku aktów kobiecych malowanych przez kobiety w dwudziestoleciu międzywojennym mamy z reguły do czynienia z wizualizacją tradycyjną, w interesie mężczyzn. Charakterystycznym przykładem tego typu obrazowania są motywy z kobietami kąpiącymi się, śpiącymi, przebudzonymi, podczas toalety, odpoczywającymi. Pretekstem do pokazania nagiego

[66] Mulvey L.: *A Phantasmagoria of the Femal Body: The Work of Cindy Sherman*. "New Left Review" 1991 (July – August), No. 188, pp. 136–150, cyt. za: Nead L.: *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*. Poznań 1998, s. 117. Współcześnie mamy do czynienia z odchodzeniem od kanonu „uszczelniającego pokrowca", co łączy się zwykle z przedstawieniami pornograficznymi, łączącymi ekspozycję genitaliów kobiecych z seksem, nie z darem rodzenia i macierzyństwa. W sztuce feministycznej zrywa się z tym typem przedstawień reifikujących kobiety.

[67] Sosnowska J.: *Poza kanonem*…, s. 129.

[68] Melbechowska-Luty A.: *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939),* Warszawa 2005, ryc. na s. 158, s. 408.

[69] Sosnowska J.: *Poza kanonem*…, s. 134, 135.

ciała były także motywy baśniowe czy mitologiczne. Sztuka tego typu stanowiła nawrót do motywów i norm estetycznych zgodnych z XIX-wiecznym smakiem mieszczańskim.

W sztuce realistek począwszy od lat 20. XX wieku zaczęło również pojawiać się „nowe" kobiece ciało smukłe, wysportowane, zgodnie z kanonem chłopczycy, obowiązującym w modzie lat 20. i 30. Ciało to charakteryzowało się małymi piersiami, wąskimi biodrami, dyskretnie zaznaczonymi mięśniami, świadczącymi o sprawności fizycznej, sile i odporności. Mięśnie, muskulatura – przypisane dotąd ciałom męskim – symbolizowały siłę fizyczną, która obok *ratio* była podstawowym atrybutem i konstruktem męskości. Mięśnie w tradycji sztuki patriarchalnej stanowiły metaforę panowania, były synonimem nie tylko męstwa, siły, heroizmu, waleczności, ale także szeroko rozumianej potęgi, w tym potęgi finansowej. Dopiero sztuka o zabarwieniu lewicowym usymbolizowała finansową potęgę kapitalizmu figurami będącymi zaprzeczeniem tradycyjnych (odstręczający, opasły bankier). Należy tu dodać, że typ chłopczycy, wprowadzony do sztuki w latach 20. XX wieku był szeroko krytykowany w kręgach konserwatywnych.

Większości aktów typu chłopczyca towarzyszyły starannie oddane realia lat 20. i 30. (fryzura, biżuteria, meble). Modyfikację w kanonie chłopczycy, idącą w kierunku wzmocnienia go, wprowadziła Irena Łuczyńska-Szymanowska. Malowane przez nią kobiety są nie tylko silne, witalne, są również dobrze zbudowane, potężne, niemal wychodzą z ram. Akty te bez wątpienia utrzymane są w konwencji ciała męskiego, symbolizującej siłę, współzawodnictwo i dominację. Ten typ prezentacji kobiecości dekonstruował w sposób jeszcze bardziej stanowczy niż typ chłopczycy obowiązujące w sztuce dwa typy ciała i dwa typy podmiotowości – męskiej, będącej synonimem tożsamości dominującej, autorytetu i władzy, i kobiecej, wizualizowanej przez ciało miękkie, pozbawione mięśni – konstruujące tożsamość podporządkowaną, nośnik znaczeń erotycznych.

Łuczyńska-Szymanowska, podobnie jak Tamara Łempicka, zakłóciła w sposób bodaj najbardziej widoczny w okresie międzywojennym typ obrazowania ciała kobiecego. Jednakże mimo tych zmian w kanonie obrazowania ciała kobiece ulegają podporządkowaniu w relacjach z mężczyznami. Kiedy kobieta pojawiała się w kontekście mężczyzny, wówczas muskularne silne ciało męskie dominuje nad mniejszym, choć niepozbawionym muskulatury (synonimu siły) ciałem kobiecym. Mamy tu zatem nadal do czynienia z odwzorowaniem tradycyjnej kalki, gdzie kobieta ma status podporządkowanej męskiemu autorytetowi.

Znaczną część twórczości artystek stanowiły portrety. Były to najczęściej portrety kobiet z najbliższej rodziny, przyjaciółek, koleżanek, znajomych i nieco rzadziej portrety dzieci. Nawet te artystki, które zyskały sławę i powodzenie jako portrecistki, m.in. Maria Wasilkowska, Maria Dulęba, Bronisława Wiesiołowska, Anna Berent, Maria Pia-Górska, Wanda Komorowska, Julia Mien, Maria Płonowska, Maria Borzobohata-Woźnicka, Irena Łuczyńska-Szymanowska, Ludwika Nischowa, Zofia Trzcińska-Kamińska, pozostawiły w artystycznej spuściźnie najwięcej wizerunków osób tej samej płci, często należących do kręgu znajomych i przyjaciół.

Już w XIX wieku uznaną portrecistką była Maria Wasilkowska (1858–1922)[70]. Artystka początkowo uczęszczała na Wyższe Kursy dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego. Potem wyjechała do Petersburga, gdzie zapisała się do klasy kobiet w Akademii Sztuk Pięknych. Jej nauczycielem był Paweł Czistiakow. Po ukończeniu akademii w 1885 roku przez kilka lat pozostała w Petersburgu. Zdobyła tam dużą popularność. Specjalizowała się w salonowym portrecie kobiecym. Namalowała wiele reprezentacyjnych wizerunków przedstawicieli arystokracji rosyjskiej i członków rodziny Mikołaja II. Były to zarówno portrety olejne, jak i wykonane pastelami. Wasilkowską często porównywano do Elisabeth Vigée-Lebrun z racji doskonałego rysunku, jasnego koloru i żywej charakterystyki modeli.

W 1892 roku artystka poślubiła kolegę ze studiów i zamieszkała w Warszawie. Tu została portrecistką miejscowej arystokracji, bogatego mieszczaństwa i inteligencji. Mieszkając w Warszawie, często wyjeżdżała też do Petersburga, by realizować tam zamówienia na portrety. Polscy krytycy sztuki, podobnie jak rosyjscy, doceniali jej talent, pochlebnie pisząc o warsztacie artystycznym Wasilkowskiej. Po 1900 roku maniera malarska Wasilkowskiej uległa niewielkim modyfikacjom pod wpływem impresjonizmu i secesji. Generalne cechy jej malarstwa pozostały jednak stałe. Były to znakomita charakterystyka modeli, skłonność do dekoracyjnego traktowania stroju i tła oraz brawura techniczna połączona z talentem.

Realizm niewolny od pozostałości akademizmu, który ujawnił się w precyzyjnym odtwarzaniu szczegółów był charakterystyczny dla malarstwa Anieli Biernackiej-Poraj (1858–1918)[71]. W latach 80. XIX wieku artystka uczyła się malarstwa u Wojciecha Gersona, a potem na Académie Julian, w latach 1888–1893. Wykształcenie uzupełniała w prywatnej szkole Miguela Dominguesa y Sanchesa w Madrycie i, epizodycznie, u innych artystów w Rzymie i Monachium. Jako córka bogatych ziemian mogła sobie pozwolić na naukę za granicą. Malowała głównie portrety, które charakteryzowały się dobrym, realistycznym warsztatem, a równocześnie wytwornością i wdziękiem (m.in. *Portret Cypriana Lachnickiego*, przed 1905)[72].

Realizm, skoligacony z akademicką perfekcją, określał twórczość o dwadzieścia lat młodszej od Biernackiej-Poraj uzdolnionej portrecistki jaką była Zofia Atteslander (1874–po 1928) z domu Kohn (Kon)[73]. Naukę rysunku i malarstwa pobierała w Krakowie u Jacka Malczewskiego. Po 1900 roku wyjechała do Niemiec, by dalej uczyć się w prywatnych pracowniach w Monachium (m.in. u Stanisława Grocholskiego, Franza Lenbacha i Heinricha Knirra) oraz Dachau

[70] *Wystawa dzieł śp. M. Nostitz-Wasilkowskiej*. „Kurier Warszawski" 1935, nr 288, s. 6, 7; *Polscy uczniowie*…, s. 45; Okońska A.: *Malarki*…, s. 77–100.

[71] *SAP*: Aniela Biernacka-Poraj. Hasło oprac. A. Vetulani. T. 1, s. 123; *Artystki polskie*…, s. 105.

[72] Aniela Biernacka-Poraj, *Portret Cypriana Lachnickiego*, przed 1905, olej, płótno, w zbiorach MNW.

[73] *Malarstwo polskie od 1980 do 1945 roku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, cz. 2. Kraków 1998, s. 26. Noty katalogowe: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, B. Małkiewicz.

(u Adolfa Hölzela). Nauczyciele uważali ją za osobę wybitnie uzdolnioną. W 1904 roku zamówiła u niej portrety rumuńska rodzina królewska. Jednak kariera tej tak dobrze zapowiadającej się malarki nie rozwinęła się na miarę odpowiadającą jej możliwościom artystycznym. Atteslander, która po 1913 roku osiadła na stałe w Berlinie, (choć wystawiała swoje prace w Polsce: w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie i we Lwowie), ograniczyła się, podobnie jak to miało miejsce w przypadku większości kobiet, które nie miały możliwości zdobycia pełnego wykształcenia na akademiach, do malowania portretów. Jej olejne portrety, podobnie jak studia portretowe wykonywane węglem, pastelami lub ołówkiem, świadczą o ponadprzeciętnym talencie artystki, o znakomitym zmyśle obserwacji i rzetelnym warsztacie (*Głowa staruszki*, po 1900[74]; *Portret pani Cilly Elfy*, 1904[75]).

Cenioną i popularną portrecistką była Maria Dulęba. Jej portrety często przybierały zabarwienie nieco sentymentalne, które kojarzy się z realizmem mieszczańskim połowy XIX wieku. Malowaniem portretów zajęła się w Wiedniu, gdzie zamieszkała wkrótce po ukończeniu Académie Julian. Przebywając tam przez ponad dwa lata (1886–1889) zyskała spore uznanie jako portrecistka. Jej talent na tym polu został doceniany także w Polsce. Stanisław Witkiewicz chwalił wrażliwość artystki w oddawaniu podobieństwa fizjonomicznego i osobowości portretowanych, natomiast Stefan Żeromski w *Dzienniku* z 1888 roku, po obejrzeniu obrazu *Za myślą poety* pisał o jego sugestywności porównywalnej z siłą oddziaływania utworów Marii Konopnickiej i Elizy Orzeszkowej.

Portretowanie na zamówienie dawało artystce spore dochody. Dulębianka często wykorzystywała swoje umiejętności podczas podróży odbywanych po Europie wspólnie z chorą na gruźlicę Konopnicką. Zarabiała wówczas portretowaniem bogatych gości niemieckich i włoskich kurortów. Portrety malowała i rysowała także w Żarnowcu gdzie zamieszkała razem z Marią Konopnicką i jej rodziną. Były to wizerunki znajomych i przyjaciół, którzy przyjeżdżali w odwiedziny do Żarnowca, ja także studia wiejskich dzieci.

Po 1900 roku malarstwo artystki uległo widocznemu rozjaśnieniu. W portretach, podobnie jak w scenach rodzajowych, pojawiła się giętka linia i pewna skłonność do dekoracyjności, a w kolejnych latach także szkicowość i wibrująca forma. (*Portret Marii Konopnickiej*, 1910[76], *Portret Laury Pytlińskiej* (córki Marii Konopnickiej), po 1910[77]). Te ostatnie cechy, charakterystyczne dla impresjonizmu, nakładały się solidny, realistyczny rysunek. Są charakterystyczne zwłaszcza dla portretów, które powstały we Lwowie, po 1910 roku, po przeniesieniu się tam artystki.

Sporym uznaniem jako portrecistka cieszyła się w Krakowie Maria Podlewska (1862–1948)[78]. Początkowo uczyła się malarstwa na Kursach Baranieckiego. Była niezwykle utalentowaną uczennicą, dlatego też po ukończeniu nauki w 1887 roku została zaangażowana jako nauczycielka rysunku na kursach. W latach 1892–1893 uzupełniała naukę w Paryżu na Académie Julian. Po powrocie do Krakowa dość szybko zyskała renomę jako portrecistka. Jej prace, wiernie oddające podobieństwo portretowanych osób, cechowała prostota kompozycji, neutralne tła, intymność i bardzo oszczędna, ciemna kolorystyka. Artystka malowała głównie przedstawicieli krakowskiej inteligencji i członków własnej rodziny, m.in. żonę i dzieci brata Feliksa[79]. Do najbardziej typowych dla jej maniery, „intymnych" portretów, należą wizerunki matki i *Autoportret* z 1900 roku[80]. Jeden z portretów jej matki, Józefy Podlewskiej, *Matka powstańca* z około 1900 roku – znajduje się w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa. Wydaje się, że bardziej zasadnym dla tego obrazu byłby tytuł *Żona powstańca*. Józefa z domu Brynk była bowiem żoną Karola Podlewskiego skazanego za współpracę z Szymonem Konarskim na dwadzieścia lat zesłania. Podlewscy przebywali w Nerczyńsku na Syberii. Tam przyszli na świat trzej bracia Marii. Choć artystka była osobą bardzo towarzyską i czynną, najlepszą jej przyjaciółką była zawsze



M. Podlewska, Matka powstańca*, XIX/XX w., olej, płótno; w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, nr inw. MHK 5838/III*

[74] Zofia Atteslander, *Głowa staruszki*, po 1900 r., węgiel, papier, w zbiorach MNW.

[75] Zofia Atteslander, *Portret pani Cilly Elfy*, 1904, olej, płótno, w zbiorach MNK.

[76] Maria Dulęba, *Portret Marii Konopnickiej*, 1910, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu.

[77] Maria Dulęba, *Portret Laury Pytlińskiej*, po 1910, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu.

[78] *Wystawa malarstwa Marii Podlewskiej (1862–1948)*. Opole 1963. Katalog wystawy w Biurze Wystaw Artystycznych w Opolu; Okońska A.: *Malarki*…, s. 154–174.

[79] *Wystawa malarstwa Marii Podlewskiej*…

[80] Maria Podlewska, *Autoportret*, olej, płótno, w zbiorach MNK.

matka. O tym, jak wielkim uczuciem Józefa Podlewska darzyła swoją utalentowaną córkę, świadczą jej listy[81].

Maria Podlewska aktywnie uczestniczyła w życiu artystycznym Krakowa, oczywiście na miarę możliwości, jakie wówczas miały kobiety, m.in. należała do krakowskiego Koła Artystek Polskich, założonego dla obrony interesów kobiet, które zawodowo zajmowały się sztuką, i dla których tworzenie było źródłem zarobkowania.

W 1907 roku artystka przeniosła się do Lwowa. Przez trzy lata (1908–1911) pracowała jako nauczycielka rysunków w żeńskim gimnazjum Olgi Filippi-Żychowiczowej. Jej dodatkowym źródłem dochodów było malowanie portretów. W tym czasie powstawały także wizerunki najbliższych członków rodziny, m.in. Stanisława Podlewskiego, brata artystki i jej siostrzenicy Emilii Trębickiej (*Orlątko*, 1918)[82]. W czasie II wojny światowej lwowskie mieszkanie Marii Podlewskiej było punktem konspiracyjnych zebrań, a także miejscem gdzie przechowywano ulotki i broń[83].

Twórczość malarska Marii Podlewskiej nie uległa zbyt dużym zmianom pod wpływem impresjonizmu i secesji. Do prac wykonanych na początku XX wieku nadal odnieść można uwagi Władysława Prokesza poczynione w recenzji z 1897 roku. „(…) portrety zalecają się wybornym rysunkiem, starannym traktowaniem i – co w portrecie największą jest zaletą – uderzającym podobieństwem (…). Obrazy p. Podlewskiej zalecają ją ze wszech miar jako doskonałą portrecistkę, malującą śmiało, wyraziście i nie bez pewnej siły w rysunku i kolorycie”[84].

Na początku wieku, w okresie walki realistów z impresjonistami, Maria Podlewska, mimo że znała francuski i włoski impresjonizm, pozostała wierna realizmowi. Bardziej widoczne zmiany w realistycznym warsztacie nastąpiły u niej dopiero pod wpływem koloryzmu w drugiej połowie lat 20. Ożywiła wówczas kompozycję barwną obrazów, wprowadziła więcej różu i tonów złotawych, a pod koniec lat 20. – zieleni i szarego błękitu. Zaczęła też stosować szeroki i bardziej swobodny sposób malowania.

Drugą krakowianką, która osiągnęła sporą popularność jako portrecistka była Klementyna Julia Mien (1870–1954)[85]. Jej ojciec, Juliusz Mien, syn oficera armii napoleońskiej, ożenił się z Polką i osiadł w Krakowie, gdzie prowadził zakład fotograficzny. Po ukończeniu Kursów Baranieckiego i nauce w prywatnych pracowniach, m.in. u Józefa Mehoffera, artystka wyjechała do Paryża. W latach 1900–1903 kształciła się w Académie des Beaux-Arts. Po powrocie do Krakowa stała się wziętą portrecistką a także malarką martwych natur. Jednocześnie kierowała przejętym po śmierci ojca zakładem fotograficznym[86]. Namalowała dziesiątki pastelowych wizerunków kobiet i dzieci, m.in.: *Portret pani Ochęduszko z dziećmi*, *Damę z psem*, *Portret Jadwigi Rychlińskiej*, 1905 i *Dziewczynę w wieńcu kwiatowym na głowie* (*Krakowiankę*), 1910)[87].

W okresie międzywojennym kilkakrotnie przebywała w Paryżu. Wojnę przeżyła w Polsce, w Bochni, gdzie osiadła po 1934 roku i otworzyła własne atelier fotograficzne. W okresie okupacji swoje krakowskie mieszkanie przy ulicy Łobzowskiej oddała do dyspozycji znajdującym się w trudnej sytuacji materialnej artystom i literatom. W 1950 roku wyjechała na stałe do Francji.

Jej malarstwo było w zasadzie realistyczne. Po pobycie w Paryżu pod wpływem impresjonistów zmiękczyła rysunek i roztopiła barwę finezyjnym światłocieniem. Jej obrazy powstające po 1900 roku cechował subtelny modelunek i światłocień, nakładający się na rzetelny, realistyczny rysunek. Twórczość Klementyny Mien, uważanej za mistrzynię kameralnego portretu, jest dziś mało znana, podobnie jak malarstwo Marii Podlewskiej.

Cenioną portrecistką była Bronisława Wiesiołowska (1867–1940)[88]. Pierwszych lekcji udzielał jej ojciec, Adam Malinowski, który pełnił funkcję kierownika Dekoratorni Teatrów Rządowych w Warszawie. Potem uczyła się w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, a od 1887 roku w Szkole Malarstwa dla Kobiet Ludwika Wiesiołowskiego, za którego dwa lata później wyszła za mąż. W 1892 roku, już po śmierci męża, przejęła szkołę a po zdobyciu rządowych uprawnień sama zajęła się jej prowadzeniem. Idąc z duchem czasu i mając na uwadze przyszłość swoich uczennic, wprowadziła do programu nauczania rysunek techniczny i ornamentacyjny, a następnie wykłady z perspektywy i kurs rzeźby. Szkoła Wiesiołowskiej uważana była przez pozytywistów za placówkę mającą duże znaczenie dla edukacji kobiet, stwarzającej im możliwość samodzielnego zarobkowania.

Oprócz prowadzenia szkoły artystka brała czynny udział w życiu warszawskiej cyganerii artystycznej. Przyjaźniła się m.in. z Marią Rodziewiczówną, Mieczysławem Karłowiczem. W 1910 roku wyszła za mąż za Jerzego Szaniawskiego i opuściła Warszawę, osiedlając się na Kijowszczyźnie. Powróciła tu po wybuchu rewolucji w 1917 roku.

Była przede wszystkim portrecistką. Portretowaniem na zamówienie, w celach zarobkowych, zajęła się po śmierci męża. Wkrótce zdobyła znaczącą pozycję na tym polu. Jej portrety, realistyczne, charakteryzujące się znakomitym rysunkiem, trafnie oddawały osobowość portretowanych. Cechowały je dekoracyjność i precyzyjny modelunek walorowy. Wpływy impresjonizmu, a w latach 20. koloryzmu, nie zdołały zdominować realizmu przedstawień.

[81] Maria Podlewska, *Matka powstańca*, ok. 1900, olej, płótno, w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa; Okońska A.: *Malarki*…, s. 164.

[82] *Ibidem*, s. 170.

[83] *Ibidem*, s. 191.

[84] Prokesz W.: [omówienie wystawy zbiorowej w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie w 1897 r.], „Reforma” 1897, nr 26, z 31 stycznia, s. 6.

[85] Wiercińska J.: *Katalog prac*…, s. 233; Świejkowski E.: *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904*. Kraków 1905, s. 107, 435; Koziński J.: *Fotografia krakowska w latach 1840–1914*. Kraków 1978, s. 93, 94; odpisy listów Stanisława Fischera do Klementyny Mien. Muzeum w Bochni im. Stanisława Fischera, rkps MB-H/2935.

[86] Koziński J.: *Fotografia krakowska*…, s. 93, 94.

[87] Pastele na papierze, w zbiorach MNW.

[88] Wiercińska J.: *Katalog prac*…; materiały Pracowni Słownika Artystów Polskich Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie (informacje i materiały archiwalne Jadwigi Wiesiołowskiej-Skuterowej z Krakowa).

Echa secesji pobrzmiewają w realistycznej rzeźbie, a także i w malarstwie Marii Gerson-Dąbrowskiej (1869–1942)[89]. Artystka była córką Wojciecha Gersona, znanego warszawskiego malarza i pedagoga, dyrektora Szkoły Rysunkowej, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli XIX-wiecznego polskiego realizmu. Gerson-Dąbrowska zajmowała się głównie rzeźbą. Była także uzdolnioną rysowniczką i malarką.

Otrzymała dość staranne wykształcenie artystyczne. Pierwszym jej nauczycielem był ojciec. Pod jego kierunkiem uczyła się rysunku i malarstwa. Rzeźby uczył ją Hipolit Marczewski i Jan Woydyga. W latach 1896–1898 przebywała w Paryżu gdzie studiowała malarstwo i rzeźbę w Académie Julien. Po powrocie z Francji zamieszkała na stałe w Warszawie.

Prowadziła niezwykle czynne życie, dzieląc czas między pracę pedagogiczną, publicystyczną i artystyczną. Na życie zarabiała jako nauczycielka rysunku w szkołach średnich. Była także nauczycielką rzeźby w szkole artystycznej dla kobiet A. Conti. Jak wiele kobiet angażowała się w działalność patriotyczną i samokształceniową (m.in. w Tajnym Kole Oświaty Ludowej), a także w działania na rzecz polepszenia położenia ekonomicznego i społecznego kobiet. Podobnie jak ojciec, wykazywała duże zdolności pedagogiczne i wrażliwość na sprawy społeczne.

Swoją wiedzę z zakresu historii sztuki oraz technik malarskich wykorzystywała jako autorka książek dla dzieci i młodzieży[90]. Pisała także utwory sceniczne i bajki dla dzieci i młodzieży. W latach 1918–1938 współpracowała z wieloma czasopismami, głównie dla kobiet.

Jej działalność artystyczna koncentrowała się przede wszystkim na rzeźbie. Malowane pastelami portrety stanowiły margines działalności artystki. Była autorką wielu przedstawień portretowych w rzeźbie pełnej i płaskorzeźbie (głównie medale i plakiety). Są to m.in. portrety Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Fryderyka Chopina i Wojciecha Bogusławskiego. Rzeźby Gerson-Dąbrowskiej charakteryzowały się solidnym opanowaniem warsztatu. Ich realizm miał walor niewymuszonej, pełnej prostoty naturalności. Artystka, która osiągnęła dojrzałość w okresie secesji, także w późniejszych pracach, tworzonych już w okresie dwudziestolecia międzywojennego, zachowała skłonność do łagodnego, płynnego modelunku i dekoracyjności, widocznej zwłaszcza w kształtowaniu fałdów tkanin i włosów.

Utalentowaną portrecistką była Aniela Pająkówna (1864–1912)[91]. Realizm jej portretów wchodził często w związki, zwłaszcza po 1900 roku, z wpływami impresjonizmu. Artystka była córką stangreta Jana Pająka. Jej wychowaniem i kształceniem zajęli się Mieczysław i Helena Pawlikowscy. Po ukończeniu żeńskiego seminarium nauczycielskiego w Krakowie, rozpoczęła naukę malarstwa, najpierw na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie, a następnie w Paryżu w Académie Julian i Académie Colarossi. Nawiązała wówczas kontakty z dwiema wybitnymi artystkami – Anną Bilińską i Marią Dulębianką. Twórczość Pająkówny jeszcze do niedawna była zapomniana, a jej nazwisko cytowano najczęściej przy okazji, kiedy była mowa o Stanisławie Przybyszewskim lub nieślubnej córce artystki i Przybyszewskiego – znakomitej pisarce, Stanisławie[92]. Pająkówna należała do grona najciekawszych polskich artystek początku XX wieku. Była cenioną rysowniczką, wykonywała m.in. ilustracje dla lwowskiego „Tygodnika" (dodatek do „Kuriera Lwowskiego") i tygodnika dla kobiet „Zorza". Swoim posagiem, zapewnionym jej przez Pawlikowskich, obdarowała wydawnictwo literackie zakładane przez narzeczonego, Antoniego Potockiego. Jej kariera artystyczna załamała się po romansie ze Stanisławem Przybyszewskim i przyjściu na świat w 1901 roku córki Stanisławy. Jako matka nieślubnego dziecka straciła wielu przyjaciół i pozycję towarzyską.

Przybyszewski oficjalnie uznał Stanisławę i użyczył jej swojego nazwiska dopiero w 1914 roku, w dwa lata po śmierci Pająkówny. Nie interesował się jednak ani jej wychowaniem, ani edukacją, ani potrzebami materialnymi, podobnie jak miało to miejsce za życia artystki. Kiedy zmarła na zapalenie płuc, 24 kwietnia 1912 roku, opiekę na dzieckiem przejął najpierw dr Wacław Moraczewski, a potem siostra artystki Helena Barlińska. Wcześniej Pająkówna sama zmuszona była borykać się z utrzymaniem siebie i córki. Przybyszewski nie zniżał się do tak przyziemnych spraw, jak potrzeby materialne córki. Wręcz odwrotnie, to on wielokrotnie bez skrupułów wyłudzał pieniądze od artystki.

Aniela Pająkówna była przede wszystkim portrecistką. Malowała najczęściej wizerunki kobiet. Zachowało się także jej kilka autoportretów, w tym jej autoportret z córką z 1907 roku, o którym już była mowa. W malarstwie artystki, charakteryzującym się rzetelnym realistycznym warsztatem, widoczne są wpływy sztuki Olgi Boznańskiej (ujęcia do kolan, *en face*, w płytkiej przestrzeni, rozluźniona, szkicowa smuga (*Autoportret z córką*, 1907[93], *Portret kobiety z kotem*, 1898[94], *Portret Leona Wasilewskiego*, 1895[95]). Jej modelki – bo zwykle portretowała kobiety – są skupione, pogrążone we własnym świecie, dość szczelnie odizolowane od widza nawet wtedy, gdy na ich twarzach malują się żywsze emocje. Upozowane, statyczne i nieruchome, zyskują w portretach zdecydowany rys monumentalności. Pewna kontrolowana szkicowość malowania, odrzucenie charakterystycznego dla realizmu wykończenia (odnoszącego się do dyspozycji ogólnej, jak i szczegółu) powodowały, że portrety zyskiwały rys naturalności, a postaci ulegały nieznacznej dematerializacji. Jednak kolor pozostawał niemal zawsze ciężki i kontrastowy, w przeciwieństwie do kompozycji barwnych Boznańskiej.

Wpływy impresjonizmu i secesji dają się z kolei zauważyć w twórczości innej utalentowanej portrecistki Ste-

[89] *SAP*: Maria Gerson-Dąbrowska. Hasło oprac. E. Szańkowska, T. 2. Wrocław 1975, s. 51; *The Julian Academy*…

[90] M.in.: *Artur Grottger. Malarz powstania*. Warszawa 1917; *Polscy artyści. Ich życie i dzieła*. Warszawa 1930; *Praktyczne wzorki rysunkowe dla dzieci*. Warszawa 1920.

[91] Okońska A.: *Malarki*…, s. 100–124; Sieradzka A.: *W cieniu Przybyszewskiego (O malarstwie Anieli Pająkówny)*. „Biuletyn Historii Sztuki" 1985, nr 3–4, s. 289–298.

[92] Sieradzka A.: *W cieniu Przybyszewskiego*…, s. 290.

[93] Aniela Pająkówna, *Autoportret z córką*, 1907, olej, płótno, w zbiorach MNK.

[94] Aniela Pająkówna, *Portret kobiety z kotem*, 1898, olej, płótno, w zbiorach MNW.

[95] Aniela Pająkówna, *Portret Leona Wasilewskiego*, 1895, olej, płótno, w zbiorach Lwowskiej Galerii Obrazów.

fanii Daniel-Kossowskiej (1872–1952), znanej działaczki politycznej i społecznej[96]. Artystka początkowo uczyła się w Szkole Malarstwa, Rzeźby i Architektury w Moskwie. Edukację uzupełniała w Paryżu w Académie Colarossi. Kiedy już na stałe zamieszkała w Krakowie zapisała się do szkoły malarstwa Marii Niedzielskiej. Po 1905 roku zrezygnowała z działalności politycznej. W okresie tym z szeregów Socjaldemokracji Królestwa Polskiego i Litwy wystąpiło wielu działaczy na skutek różnic zdań, co do sprawy walki o niepodległość Polski. Porzucając szeregi partii, Kossowska skoncentrowała się na pracy malarskiej i działalności w Związku Artystek Polskich. Angażowała się także w prace Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków oraz Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie i Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i Lwowie.

Malarstwo Stefanii Daniel-Kossowskiej miało niewiele wspólnego z jej poglądami politycznymi. Można powiedzieć, że rozwijało się niezależnie od nich. Artystka, jak większość kobiet w tym czasie, malowała portrety, pejzaże i martwe natury. Przede wszystkim była portrecistką. Portretowała głównie kobiety i dzieci (*Studium matki z dzieckiem*, przed 1918; *Portret pani W.K.*, 1916)[97]. Realizm w jej obrazach skojarzony bywał często z tendencjami symbolicznymi, linia miała nierzadko posecesyjną płynność. Dzieci występujące w portretach artystki często personifikowały symboliczne treści, podobnie jak miało to miejsce w wielu obrazach młodopolskich twórców.

Znakomitymi portrecistkami były Anna Berent i Wanda Komorowska. Realizm, a właściwie naturalizm silnie nasycony symbolizmem określił sztukę utalentowanej malarki i portrecistki Anny Berent (1871–1944)[98]. Ta oryginalna malarka i rysowniczka była córką Polki Oktawii z domu Łada i Szwajcara, Karola Lübecka, z zawodu dziennikarza. W domu Lübecków bywało wielu znanych Polaków, m.in. Ignacy Daszyński, Roman Dmowski i Józef Piłsudski. Po 1899 roku Anna wyszła za mąż za Stanisława Berenta, brata pisarza Wacława Berenta. Około 1905 roku oboje osiedli w Warszawie. Stanisław (z zawodu matematyk), który w Zurychu pracował na Uniwersytecie, zmuszony był zrezygnować z kariery naukowej i poprowadzić firmę optyczną. Anna miała wówczas za sobą naukę malarstwa i rysunku w prywatnych pracowniach w Monachium (u Stanisława Grocholskiego i Antona Ažbé). Po przeniesieniu się do Warszawy intensywnie doskonaliła warsztat malarski, choć przed 1913 rokiem nie odważyła się wystawiać. Dojrzałe życie artystki nie układało się szczęśliwie. W 1924 roku opuścił ją mąż, by ożenić się z jej bratową, a dwa lata później zmarł od lat chory na gruźlicę jej jedyny syn, Zygmunt. Po wybuchu II wojny światowej artystka zaangażowała się w działalność konspiracyjną. W jej mieszkaniu przy ulicy Polnej 42 powielano nielegalne wydawnictwa. Tylko dzięki posiadaniu szwajcarskiego obywatelstwa Anna Berent uniknęła aresztowania przez gestapo.

Artystka malowała przede wszystkim portrety. Są to zwykle wizerunki starych ludzi – kobiet i mężczyzn (*Staruszka trzymająca jabłko*, po 1900?[99]; *Dwie stare kobiety*, po 1900[100]). Niektóre z nich są osadzone we współczesnych realiach, inne artystka stylizuje ubierając swoje modele w stroje renesansowe. Twórczość Anny Berent, niezwykle oryginalna i interesująca, tkwi silnie w XIX-wiecznym naturalizmie. Swoją surowością, połączoną z monumentalizmem i statycznością scen, co stwarza nastrój ponadczasowości, oraz znakomitym rysunkiem, kojarzy się z malarstwem skandynawskim, a szczególnie stylem Ferdynanda Hodlera.

Portrety pojawiały się także w grafice Wandy Komorowskiej. Najwięcej powstało ich w pierwszym okresie twórczości artystki. Były to z reguły portrety ludzi starych i kobiet, podobnie jak w przypadku Anny Berent. Charakteryzował je wyostrzony zmysł obserwacji i wychwytywania podobieństw oraz bardzo malarski, miękki rysunek. Portrety Komorowskiej, tak jak sceny rodzajowe, są rytowane, choć chciałoby się powiedzieć, że są „malowane" z wielką biegłością, a nawet nonszalancją płynącą z pewności ręki. Cechuje je wyciszenie, naturalność ujęcia i charakterystyczny ledwo uchwytny rys smutku. Bez wątpienia należą do najlepszych przykładów polskiego portretu graficznego po 1900 roku.

W malarstwie Marii Pii-Górskiej (1878–1974) realizm łączył się z subtelną gamą barwną i odwołaniami do sztuki włoskiego quattrocenta[101]. Artystka urodziła się w rodzinie zamożnych ziemian Marii z Łubieńskich i Konstantego Marii Górskiego, literaturoznawcy i krytyka sztuki. Do rodzinnego dworu Górskich w Woli Pękoszewskiej na Mazowszu przyjeżdżało z wizytą wielu znanych pisarzy i artystów, m.in. Henryk Sienkiewicz, Leon Wyczółkowski, Józef Mehoffer i Józef Chełmoński. Pierwszymi nauczycielami artystki byli Józef Chełmoński i Józef Mehoffer. Początkowo zajmowała się malarstwem po amatorsku. Z zawodu była pedagogiem. Po ukończeniu kursu dla przedszkolanek poświęciła się pracy z dziećmi osieroconymi. W tym czasie współpracowała m.in. z Marią Weryho-Radziwiłłowiczową, Januszem Korczakiem i Stefanią Sempołowską. Studia artystyczne podjęła dość późno, w wieku 44 lat, a jej debiut malarski nastąpił w 1928 roku, kiedy miała 50 lat. Wcześniej artystka ukończyła warszawską Szkołę Sztuk Pięknych. W latach 1922–1928 studiowała tam malarstwo w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego.

---

[96] *SAP*: Stefania Daniel-Kossowska. Hasło oprac. M. Zakrzewska. T. 4, s. 155, 156.

[97] Olej, płótno, w zbiorach MNK.

[98] *SAP*: Anna Berent. Hasło oprac. H. Bartnicka-Górska. T. 1, s. 135; *Czy wiesz kto to jest?*. Red. S. Łoza. Warszawa 1938; Muszyńska-Hoffmannowa H.: *W kręgu Berenta*. Łódź 1986; *Wege zur Moderne und die Ažbé Schule in München*. Hrsg. K. Ambrozic, E. Luksch-Makowsky. Wiesbaden 1988, S. 112. Katalog wystawy w Museum Wiesbaden,.

[99] Anna Berent, *Staruszka trzymająca jabłko*, po 1900?, olej, płótno, w zbiorach MNW.

[100] Anna Brent, *Dwie stare kobiety*, po 1900?, w zbiorach MNW.

[101] Samotyhowa N.: *Wystawa w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Pia-Górska. Jan Świerczyński*. „Kobieta Współczesna" 1928, nr 6, s. 14; eadem: *Z Zachęty. Ars Feminae*. „Kobieta Współczesna" 1933, nr 12, s. 232; Górska P.: *Paleta i pióro (Wspomnienia)*. Kraków 1956; Okońska A.: *Żywoty pań malujących*. Warszawa 1981, s. 152–184; Górski K.M., Weyssenhoff J.: *Z lat młodych. Listy i wspomnienia*. Oprac. I. Szypowska. Warszawa 1985.

Jej sztuka była zróżnicowana tematycznie, jednak sporą jej część stanowiły portrety, wykonane z wielką dbałością o podobieństwo fizjonomiczne i charakter postaci. Portretowała głównie przyjaciół i członków rodziny. Jej styl charakteryzował się przewagą rysunku nad barwą, centralną kompozycją i syntetycznym traktowaniem detalu. Kolorystyka obrazów była stonowana, harmonijna. Artystka chętnie odwoływała się do sztuki włoskiego quattrocenta, w czym uwidoczniają się wpływy pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Portretowani umieszczani są zwykle w pomieszczeniach i ukazani przy zajęciach, które określają ich profesję lub wskazują na pasje i zainteresowania (*Portret Franciszka Górskiego*, 1926; *Autoportret*, 1933; *Emerytka*, 1933)[102].

Jedną z najbardziej znanych i cenionych portrecistek w okresie międzywojennym była Irena Łuczyńska-Szymanowska (1890-1966)[103]. Początkowo uczyła się malarstwa w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Stanisława Lentza i Konrada Krzyżanowskiego. W 1910 roku wyjechała pod opieką matki do Paryża i zapisała się na Académie Colarossi. Prawdopodobnie uczęszczała także na zajęcia na Académie Julien. Alicja Okońska pisze: „Przyjechała do Paryża w okresie wyjątkowego w dziejach sztuki zamętu. Akademizm, sentymentalny realizm w oficjalnych salonach, impresjoniści tryumfujący w galeriach wielkich handlarzy obrazów, u „Niezależnych" – „dzicy", Matisse i van Dongen, rywalizowali z neoklasykami, rodziły się kubizm i futuryzm, a każdy kierunek miał swoich teoretyków i wyznawców. Wrodzone predyspozycje Łuczyńskiej ciągną ją ku dziełom starych mistrzów, ku sztuce renesansu i baroku. (…) Zapoznanie się z osiągnięciami malarstwa francuskiego uczy ją cenić wartości światła i barwy, rozjaśnia jej paletę, kolorowi przydaje świeżości, soczystości i przejrzystości. Bliski kontakt z pracownią Augusta Renoire'a, z jego dziełami, a zwłaszcza aktami kobiecymi (…) wywiera duży wpływ na sposób malowania aktu kobiecego przez Łuczyńską"[104].

Duży wpływ na malarstwo artystki miał nie tylko pobyt w Paryżu, ale także studia malarskie w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Pod wpływem Lentza i Krzyżanowskiego nabrała upodobania do malowania szerokimi, śmiałymi pociągnięciami pędzla. Oczywistym źródłem inspiracji była dla artystki także twórczość „łukaszowców" i artystów ze szkoły wileńskiej. W jej obrazach, zarówno portretach, jak aktach i figuralnych kompozycjach alegorycznych, widoczne są wpływy sztuki włoskiego i niderlandzkiego renesansu oraz inklinacja do uogólniania formy w duchu klasycyzmu. Równocześnie – jak impresjoniści i fowiści – przejawiała upodobania do soczystych, czystych kolorów.

Wymienione cechy składają się na indywidualny styl artystki. Należy do nich dodać jeszcze naturalne zdolności Łuczyńskiej-Szymanowskiej do chwytania podobieństwa ludzi i przedmiotów, uznanie figuracji za medium nowoczesne i czerpania radości z odtwarzania realnego świata. Artystka była wysoko ceniona przez krytyków sztuki, a na temat jej wystaw napisano wiele entuzjastycznych recenzji. Najtrafniejszą analizę twórczości portretowej artystki dała znana historyczka sztuki Nela Samotyhowa. Pisała: „Sztuka Ireny Łuczyńskiej-Szymanowskiej jest jędrna i pełna materialnej konsystencji (…). Człowiek zajmuje ją, mam wrażenie jednak mniej jako indywidualność, lecz raczej jako typ, jako obiekt artystyczny, jako konkretny kształt, wyrwany ze świata zjawisk. Uwaga artystki nie psychologizuje, nie skupia się jedynie na studiowaniu twarzy; ogarnia raczej bryłę ludzką w ruchu. (…) Portretowani przez nią siedzą i stoją świetnie, swobodnie, w całej okazałości, bez cienia zażenowania czy skrępowania, bujni, odświętni monumentalni. Ich pysznie dekoracyjne kształty wypełniają płaszczyznę płótna. Galowy strój kobiet, jedwabie, aksamity, koronek, w połączeniu z gestem pewności siebie czy dezynwoltury, stanowią o wrażeniu pełni, bogactwa i dosytu. Nie ma tu figur charakterystycznych, ani ludzi z padołów płaczu i cierpienia"[105].

Artystka wykonała w okresie międzywojennym dziesiątki portretów, głównie portretów kobiecych, w tym wiele wizerunków aktorek, m.in. *Portret Mieczysławy Ćwiklińskiej*, *Portret artystki dramatycznej Hanny Różańskiej* (1932), *Portret aktorki Oli Leszczyńskiej* (1927), *Portret Marii Gella* (1922).

Wojnę i okupację przeżyła w Warszawie. W tym czasie zmarł jej mąż, a potem matka. W czasie powstania warszawskiego spłonęło mieszkanie artystki wraz z pracownią. Łuczyńska-Szymanowska straciła wówczas dorobek życia i wiele cennych obrazów. Po wojnie powróciła do Warszawy. Wystawiała wraz z grupą Artystów Plastyków „Zachęta". Znakomity realistyczny warsztat sprawił, że artystka była twórczynią cenioną przez socrealistów. Brała udział w Ogólnopolskich Wystawach Sztuki, a ekspozycje jej prac w Moskwie i Pekinie budziły wielkie uznanie tamtejszych władz, publiczności i krytyki artystycznej.

Znaną portrecistką była także Maria Borzobohata-Woźnicka (1894–1965)[106]. Jej sztuka ukształtowała się pod wpływem realizmu petersburskiego, a następnie szkoły wileńskiej, stworzonej przez prof. Ludomira Ślendzińskiego. Po trzyletniej nauce w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1913–1916 artystka kontynuowała studia malarskie już w wolnej Polsce, na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, pod kierunkiem Ludomira Ślędzińskiego. W 1924 roku przeniosła się wraz z mężem, architektem Stanisławem Woźnickim do Warszawy.

Woźnicka malowała przede wszystkim kameralne portrety, w których nawiązywała do tradycji portretu renesansowego. Obrazy charakteryzowały się precyzyjnym rysunkiem, stonowanym kolorytem i rozproszonym światłem przy unikaniu zbyt silnych kontrastów światłocieniowych. Stylizacja w duchu quattrocenta uwidoczniała się także w manierze przedstawiania stroju, ale przede wszystkim w dekoracyjnym upraszczaniu przedmiotów i pejzażu. Niewiele prac Marii Borzobohatej-Woźnickiej zachowało się do naszych czasów. Posiadane przez artystkę obrazy spłonęły podczas powstania warszawskiego w 1944 roku.

---

[102] Oleje na płótnie, własność rodziny Górskich w Krakowie.

[103] Okońska A.: *Malarki*…, s. 197–238.

[104] *Ibidem*, s. 199, 200.

[105] Samotyhowa N.: *Irena Łuczyńska-Szymanowska*. „Kobieta Współczesna" 1928, nr 19, s. 15, 16.

[106] *Wileńskie środowisko artystyczne 1919–1945. Malarstwo, grafika, rzeźba, rysunek, fotografia*. Olsztyn 1989, s. 54, 91. Katalog wystawy w Biurze Wystaw Artystycznych w Olsztynie. (Teksty: K. Brakoniecki); *Artystki polskie*…, s. 118.

Sporo portretów namalowała Leokadia Bielska-Tworkowska (1901–1973)[107]. Artystka początkowo uczyła się malarstwa pod kierunkiem Kazimierza Sichulskiego w Szkole Przemysłowej we Lwowie. Naukę kontynuowała w Warszawie, w Szkole Sztuk Pięknych u Tadeusza Pruszkowskiego, uzyskując dyplom w 1929 roku. Wyspecjalizowała się jako portrecistka (m.in. znakomity wizerunek Adama Ważyka, 1932)[108]. Jej realistyczne portrety cechował znakomity warsztat, podobnie jak innych uczniów Pruszkowskiego ze Stowarzyszenia Plastyków Szkoła Warszawska.

Znanymi w Warszawie portrecistkami średniej generacji były rzeźbiarki Zofia Trzcińska-Kamińska, Ludwika Nitschowa, Olga Niewska, Hanna Nałkowska i Jadwiga Bogdanowicz.

Zofia Trzcińska-Kamińska (1890–1977) studiowała w latach 1911–1912 w Académie Ranson w Paryżu, a potem w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych i w krakowskiej ASP u Xawerego Dunikowskiego. Była członkinią grupy Rytm, jednak w jej sztuce, zwłaszcza w rzeźbie portretowej, realizm wyraźnie dominował nad dekoracyjnością i rytmizacją formy. Z właściwym sobie rozmachem zajmowała się różnorodnymi gatunkami rzeźby: portretem, rzeźbą pomnikową, architektoniczną, małymi formami, medalierstwem i projektowaniem monet. Ceniono ją jako portrecistkę. Artystka sportretowała wiele współczesnych osobistości życia politycznego i artystycznego, m.in. Józefa Piłsudskiego (1938), Thomasa Woodrowa Wilsona (1929), Stefana Żeromskiego (1926), a na zamówienie Muzeum Wojska Polskiego wykonywała w 1923 roku popiersia postaci historycznych, m.in. królów Bolesława Chrobrego i Władysława Łokietka. Zaprojektowała wiele pomników. Do zrealizowanych należał, m.in. odlany w brązie pomnik Tadeusza Kościuszki w Poznaniu. Dziełem Trzcińskiej-Kamińskiej był posąg Józefa Piłsudskiego dla Uniwersytetu Warszawskiego, posąg Bolesława Chrobrego (1936) i konny posąg Józefa Hallera. Dojrzały styl jej rzeźb ukształtował się w latach 20. Cechował go realizm bardzo szczęśliwie połączony z nienarzucającą się, stosowaną z dużym wyczuciem dekoracyjnością formy, przy jej nieznacznym zrytmizowaniu.

Duże osiągnięcia w rzeźbie, także portretowej, miała w okresie międzywojennym Ludwika Kraskowska-Nitschowa (1889–1989)[109]. Początkowo, w latach 1912–1913, uczyła się w Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej w Krakowie. W latach 1920–1926 studiowała na Wydziale Rzeźby w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Breyera.

Dojrzała twórczość artystki obejmowała głównie portrety i pomniki. Kraskowska-Nitschowa najlepiej sprawdzała się w konwencji sztuki oficjalnej, monumentalnej, gdzie można było łączyć syntetyczną formę, oszczędnie operującą detalem z realizmem. Do najlepszych i najbardziej znanych jej prac portretowych należały, m.in. portret Fryderyka Chopina (w dwóch wersjach), Jerzego Kraskowskiego, malarki Zofii Pruszkowskiej, doktora Kazimierza Dłuskiego i wspaniała głowa Roalda Amundsena. Przed 1939 rokiem wyrzeźbiła dwa swoje najbardziej znane pomniki – pomnik Marii Skłodowskiej-Curie (1935) i pomnik warszawskiej Syreny (1936). Modelką pozującą artystce do modelu Syreny była studentka etnografii Krystyna Krahelska, która osiem lat później zginęła w powstaniu warszawskim. Monumentalna, realistyczna statua Marii Skłodowskiej-Curie, znajdująca się przed Instytutem Radowym w Warszawie, przetrwała wojnę.

Wybitnie utalentowaną rzeźbiarką, w tym również portrecistką, była Olga Niewska (1898–1943)[110]. Początkowo studiowała w krakowskiej ASP pod kierunkiem Konstantego Laszczki. W celu uzupełnienia wykształcenia wyjechała do Paryża, gdzie przebywała w latach 1926–1928. Podobnie jak wiele znanych polskich rzeźbiarek okresu międzywojennego, m.in. Jadwiga Bogdanowicz, Mika Mikun, Janina Broniewska i Luna Drexlerówna, należała do grona uczennic Emille'a Antoine'a Bourdelle'a. Wpływowi tego francuskiego twórcy nowego klasycyzmu zawdzięczała szczególny szacunek dla tektoniki rzeźby i upraszczającą stylizację We wczesnych pracach artystki, podobnie jak w licznie wykonywanych w latach 30. portretach, silnie dochodził do głosu realizm. W wielu rzeźbach Niewskiej dał się zauważyć także wpływ dekoracyjnej stylizacji Rytmu. Artystka cieszyła się w latach 30. wielką popularnością i uznaniem krytyki. Oprócz tego, że była utalentowaną rzeźbiarką, była także urodziwą kobietą, obdarzoną talentami towarzyskimi i dużym temperamentem. Obracała się w kręgach intelektualnych, politycznych i artystycznych sanacyjnej Polski, co zapewne zaważyło na tym, że po II wojnie światowej pomijano jej twórczość w opracowaniach rzeźby. Artystka realizowała swoje rzeźby w różnych materiałach: w brązie, drewnie, kamieniu i tworzywach ceramicznych. Były to często portrety, głowy, popiersia i półpostacie osób należących do międzywojennego establishmentu, m.in. Stanisławy Walasiewiczówny, Mieczysławy Ćwiklińskiej, Zuli Pogorzelskiej, Ignacego Mościckiego, Walerego Sławka, generałów Tadeusza Kasprzyckiego i Czesława Jarnuszkiewicza. Artystka była autorką posągu Józefa Piłsudskiego, do którego Marszałek wielokrotnie pozował jej w 1926 roku. Wykonała także dwa pomniki poświęcone Piłsudskiemu – w 1931 roku dla Bydgoszczy i w w 1937 roku dla Nowego Bytomia[111].

W rzeźbie portretowej, a także monumentalnej, specjalizowała się także Hanna Nałkowska (1888–970), siostra Zo-

[107] *Sztuka warszawska*…, s. 479.

[108] Leokadia Bielska-Tworkowska, *Portret Adama Ważyka*, 1932, olej, płótno, w zbiorach MNW.

[109] *Wystawa prac rzeźbiarskich Ludwiki z Kraskowskich Nitschowej*. Warszawa 1958. Katalog wystawy w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych; *Ludwika Kraskowska-Nitschowa. Rzeźba*. Warszawa 1985. Katalog wystawy w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. (Wstępy: A. Osęka, S. Słonina i rozmowa K. Nastulanki z L. Nitschową); Melbechowska-Luty A.: *Posągi i ludzie*…, s. 221, 222, ryc. 124, 125, 126, 127.

[110] *Rzeźba Olgi Niewskiej*. Chełm 2000. Katalog wystawy w Muzeum Chełmskim. (Wstęp: K. Mart); Przybyszewski W.: *Olga Niewska, Piękno za kurtyną zapomnienia*. Poznań 2001; Melbechowska-Luty A.: *Posągi i ludzie*…, s. 245–247.

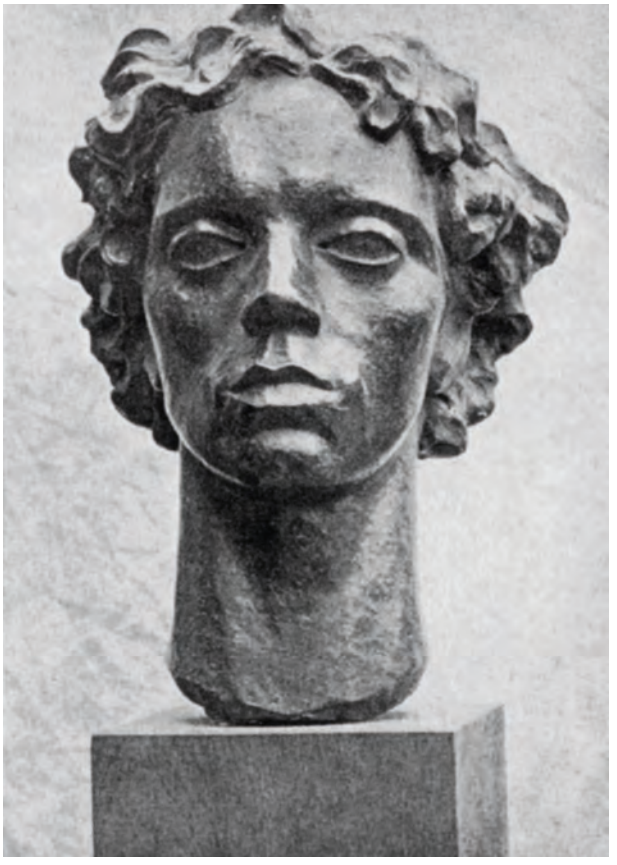
[111] Melbechowska-Luty A.: *Posągi i ludzie*…, s. 246.

fii Nałkowskiej[112]. Początkowo kształciła się w warszawskiej Szkole Rzemiosł i Sztuki Stosowanej, potem w Szkole Sztuk Pięknych u Edwarda Wittiga, a w latach 1929–1930 we Francji. W latach 30. wykonała popiersia wielu przedstawicieli elity warszawskiej, m.in. Stefana Żeromskiego, Ewy Szelburg-Zarembiny oraz bohaterów narodowych i postaci historycznych. Najlepsze rezultaty osiągała w zakresie rzeźby monumentalnej, ponieważ na tym polu najlepiej sprawdzały się jej skłonności do syntetycznej bryły i mocnych uproszczonych kształtów. Wykonała m.in. projekt pomnika Adama Mickiewicza i Józefa Montwiłła-Mireckiego dla Siedlec. Szkoda, że talent artystki był wykorzystany w tak nikłym zakresie.

Jako wzięta i ceniona portrecistka przeszła do historii polskiej rzeźby międzywojennej także Jadwiga Bohdanowicz (1890?–1943)[113] Artystka pozostawała w pewnym stopniu pod urokiem syntetycznej maniery szkoły francuskiej Bourdelle'a, swojego nauczyciela podczas studiów w Académie de la Grande Chaumiére. Jednak był to tylko nieznaczny nalot, nakładający się na indywidualny styl, który wypracowała w latach 30. Cechował się zrównoważeniem uproszczonej, tektonicznej bryły z dyskretnie, lecz dekoracyjnie modelowaną powierzchnią rzeźby. Większość swojego życia artystka spędziła za granicą, głównie we Włoszech, jednak przez cały ten czas utrzymywała ścisłe kontakty ze środowiskiem artystycznym w Polsce i wystawiała swoje prace jako jego reprezentantka.

Artystka wyrzeźbiła wiele portretów postaci historycznych – Mikołaja Kopernika, Fryderyka Chopina, i współczesnych, m.in. Józefa Piłsudskiego i włoskich działaczy politycznych. Najczęściej jednak portretowała kobiety, i te kobiece głowy, popiersia i półpostacie, pełne łagodnego wdzięku, spokoju, silnie zindywidualizowane, należą do najbardziej udanych jej dzieł. Realizm łączył się w nich z mniejszą lub większą dozą stylizacji, nigdy jednak nie uległ znaczniejszemu zatarciu. Twórczość artystki ceniona była przez współczesnych i krytyków, jednak w antologiach sztuki jest często pomijana lub zaledwie wzmiankowana[114].

Portret, obok martwej natury, należał do gatunków, które zdominowały sztukę pierwszych artystek amatorek końca XVIII wieku. Pod tym względem sytuacja w XVIII i XIX wieku oraz na początku wieku XX wyglądała podobnie. Wykonanie portretu nie wymagało pełnej znajomości arkanów warsztatu malarskiego ani posiadania dobrze wyposażonej pracowni. Aż do początków XX wieku ten rodzaj sztuki był gatunkiem mniej cenionym niż malarstwo historyczne, symboliczne czy rodzajowe. Chętnie pozostawiano więc malowanie portretów kobietom. W dwudziestoleciu międzywojennym portret był już zrównany w hierarchii tematycznej z innymi motywami tematycznymi. Nadal jednak uchodził za gatunek kobiecy. Artystki specjalizujące się w sztuce portretowej znacznie częściej i chętniej wykonywały portrety kobiet i dzieci niż mężczyzn. Zapewne zjawisko to wynikało w dużym stopniu z zamówień, jakie otrzymywały. Reprezentacyjne konterfekty zwykle realizowali znani portreciści. Artystki portretowały głównie kobiety i dzieci. Wizerunki te zwyczajowo utrzymane były w kanonie obowiązującym dla kobiecego portretu. Przedstawiały postać we wnętrzu (najczęściej w bawialni czy salonie), albo też w ogrodzie lub na



O. Niewska, Portret Stanisławy Walasiewiczówny*, przed 1937 r., brąz; reprod. za: katalog I Ogólnopolskiego Salonu Rzeźby, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1937, il. 17.*

tle natury, która stanowiła zwykle dopełniające tło, mniej lub bardziej rozbudowane. Choć wiele z portretowanych to wybitne przedstawicielki różnych dyscyplin życia kulturalnego, politycznego czy społecznego, rzadko stosuje się w ich wizerunkach konwencję przypisaną męskiemu portretowi reprezentacyjnemu, charakterystycznemu dla przedstawicieli establishmentu. Gabinet z regałami pełnymi książek, rozłożyste biurko, reprezentacyjne wnętrze – akcesoria budujące prestiż osoby portretowanej, świadczące o jej wysokiej pozycji społecznej, powadze zajmowanego stanowiska i osiągniętego statusu – są zarezerwowane dla wizerunków mężczyzn. Kobieta pozbawiona jest podobnych atrybutów, niezależnie od tego, kim jest. Niemal zawsze przedstawia się ją zgodnie z konwencją portretu prywatnego, intymnego. Do obowiązującej konwencji stosowały się także artystki.

[112] *Polski słownik biograficzny*: Nałkowska Hanna. Hasło oprac. I. Rybowski. T. 22. Wrocław 1977, s. 495, 496; Nałkowska Z.: *Dzienniki*. T. 1. Warszawa 1975, s. 18, 19; Melbechowska-Luty A.: *Posągi i ludzie*…, s. 243, 244.

[113] Kotkowska-Bareja H.: Jadwiga Bohdanowicz. W.: *Paryż i artyści polscy*. Warszawa 2007, s. 91; Melbechowska-Luty A.: *Posągi i ludzie*…, s. 227, 235, 237, 254.

[114] Prace Jadwigi Bogdanowicz przekazane zostały do warszawskiego Muzeum Narodowego w 1953 r. za pośrednictwem Ministerstwa Kultury i Sztuki z Rzymu, gdzie artystka mieszkała od 1934 r. do śmierci w 1943 r.

W przypadku wizerunków kobiet stworzonych przez artystki wyróżnić można kilka cech, stosunkowo rzadko spotykanych w portretach wykonanych przez mężczyzn. Artystki miały tendencje do malowania przedstawień bliższych prawdzie fizjonomicznej i psychicznej swoich modelek. Mniej nastawione były także na ekspozycję ciała i jego erotyzację, a bardziej na oddanie strony duchowej, nastroju. Oczywiście nie jest to reguła odnosząca się do wszystkich portrecistek. Nie znajduje zastosowania w wielu dziełach najbardziej uznanych artystek, takich jak Irena Łuczyńska-Szymanowska czy Maria Wasilkowska.

Do drugiej połowy XIX wieku spotyka się bardzo niewiele autoportretów artystek, podczas gdy w sztuce mężczyzn autoportret pojawiał się bardzo często. Męski autoportret, coraz bardziej popularny od czasów renesansu, miał wiele cech, które każą go porównać z dziennikiem intymnym. Artyści starali się wyrazić w nim własną osobowość, zainteresowania, a przede wszystkim wyobrażenia i oceny związane z własną osobą. Celowi temu służyło odpowiednie upozowanie, strój, akcesoria oraz elementy symboliczne i alegoryczne dopełniające przedstawienie. Pod tym względem portrety nowożytne stanowiły zapowiedź otwarcie narcystycznych autoportretów artystów XX-wiecznych. Ujawniała się w nich potrzeba zademonstrowania wielkości i wyjątkowości, roli odgrywanej wobec społeczeństwa, a często także nieuświadomiona niepewność w samoocenie własnej podmiotowości. Artyści – na co warto zwrócić uwagę – portretowali się nie tylko często, ale także w różnych okresach życia, także jako starcy. Natomiast autoportrety artystek ukazują je zwykle jako młode kobiety. Niezmiernie rzadko kobiety portretują się w wieku dojrzałym, a prawie nigdy jako staruszki. Zjawisko to łatwo wytłumaczyć. Kobieta ceniona była za urodę i zdolności prokreacyjne. Cechy te przypisane są młodości. Kobieta, która zestarzała się i zbrzydła, przestawała funkcjonować w społecznej świadomości jako liczący się podmiot. Przedstawianie starego mężczyzny było na porządku dziennym. Obraz starego mężczyzny był figurą mądrości, doświadczenia, wiedzy, przywództwa. Przyjmował znacznie zapożyczone od przedstawień starotestamentowych patriarchów i samego Stwórcy. W przypadku kobiety brak podobnych odniesień symbolicznych. Kobiece doświadczenie, przychodzące z wiekiem, nie było cenione. Starość równoznaczna była z usunięciem z pola widzenia. Razem z podmiotem usuwany był z obszaru wizualnego także jego obraz. Tu zapewne leży przyczyna deficytu wizerunków artystek w podeszłym wieku, niechęci do portretowania się późnym okresie życia.

Od czasów nowożytnych coraz częściej powstawały portrety artystów w pracowniach. Ten typ przedstawieniowy nawiązywał do ukształtowanego w okresie średniowiecza motywu uczonego w pracowni. Artysta – jak uczony – miał podobną ezoteryczną przestrzeń, w której nie powstawały uczone traktaty, ale dzieła sztuki. W XIX wieku, równocześnie z romantycznym awansem artysty na geniusza, przewodnika duchowego obdarzonego szczególnymi zdolnościami poznawczymi i niezwykłą wrażliwością, pracownie przekształciły się w świątynie sztuki. Jako takie miały teraz charakter otwarty. Można je było zwiedzać, a nawet towarzyszyć mistrzowi przy pracy. W pracowniach miały miejsce wystawy nowych dzieł, tam odbywały się lekcje z uczniami.

Mimo iż w drugiej połowie XIX wieku pojawiło się pierwsze pokolenie artystek zawodowo uprawiających sztukę, w kobiecym malarstwie nie przyjął się motyw „mistrzyni w pracowni". Kobiety właściwie rzadko przedstawiały się we wnętrzu pracowni, rzadko malowali w takim otoczeniu koledzy. Niedawno zdobyte prawo do zawodowego zajmowania się sztuką nie znajdowało jeszcze pełnej akceptacji, a status kobiety jako artystki nie zdołał wrosnąć w społeczną świadomość.

Autoportrety artystek lub ich portrety w dwudziestoleciu międzywojennym raczej ukazywały je jako atrakcyjne młode kobiety, a znacznie rzadziej w konwencji mistrza w pracowni. Jeśli już artystka sportretowała się w trakcie pracy, to uczyniła to tak, by przedstawienie zyskało zintymizowany charakter – ograniczała spojrzenie widza, ścieśniała horyzont skupiając jego uwagę na własnej osobie i wykonywanej pracy. Rzadko dawała okazję poznania wnętrza pracowni i znajdujących się w nim dzieł sztuki, mebli i pomocniczych akcesoriów. Zaplecze techniczne pracowni, którym często chlubili się artyści – mężczyźni, nierzadko przypominające małe muzeum, w tym przypadku było usuwane z pola widzenia. Miało miejsce natomiast inne zjawisko. Zamiast wiwisekcji artystycznej przedmiotem zainteresowania mediów stawało się życie prywatne artystek. Zwracało się uwagę na ich wygląd, urodę, sposób ubierania się, rodzinę, życie intymne. W wielu wywiadach przeprowadzanych z artystkami zaobserwować można tendencje do usuwania ich dorobku na drugi plan, a skupienia się na życiu prywatnym i rodzinnym. Fotografie ilustrujące wywiady przedstawiały je w konwencji przypisanej aktorkom filmowym i gwiazdom estrady – w pięknych ze zbytkiem urządzonych wnętrzach, modnych strojach podkreślających urodę i atrakcyjność seksualną. Bohaterki tych przedstawień muszą być młode i ładne. Przebija w tym wszystkim chęć udowodnienia, że uprawiająca zawód artystyczny kobieta, jest głównie i przede wszystkim „prawdziwą kobietą", czyli osobą ceniącą zbytek i wygodę, narcystyczną, powierzchowną, dążącą do wywołania zazdrości innych kobiet i pożądania mężczyzn. Niekiedy bohaterki wywiadów deklarują przywiązanie do wartości rodzinnych, podkreślając, jak wielką rolę odgrywają w ich życiu najbliżsi. W tym przemieszaniu różnych często sprzecznych komunikatów wizualnych i deklaracji słownych twórczość bohaterek wywiadów usuwana jest na poślednie miejsce i siłą rzeczy musiała się wydać czymś powierzchownym i miałkim.

Ogólnie rzecz ujmując, w dwudziestoleciu międzywojennym powstało mniej autoportretów artystek niż należałoby się tego spodziewać, biorąc pod uwagę skalę nowego zjawiska jakim była sztuka kobiet z akademickim wykształceniem. Większa ich część ma skonwencjonalizowany charakter podobnie jak reszta portretów kobiecych. Rzadko mamy do czynienia z wizerunkami odbiegającymi od klasycznego schematu. Tak jest w przypadku autoportretu Wandy Krasnodębskiej-Reicherowej. W *Autoportrecie Ewy ze śmiercią* (1926) wykorzystała tradycyjną ikonografię wanitatywną, po to by zakłócić jej wymowę. Pośrodku kompozycji widzimy samą artystkę z paletą malarską, a Ewa umieszczona obok to drugi autoportret. Wyobrażenie śmierci, które dopełnia całości jest trzecim symbolicznym autoportretem. Joanna

Sosnkowska słusznie odczytuje wymowę tego potrójnego portretu jako symboliczne rozliczenie się artystki z własnym życiem. Krasnodębska-Reichowa przedstawiła siebie jako osobę kuszoną przez własną kobiecość, którą personalizuje Ewa. Dopuszczenie do głosu „kobiecości" może przeszkodzić artystce w twórczej samorealizacji, doprowadzić do jej „śmierci twórczej", jeśli zdecyduje się poświęcić karierę artystyczną dla życia rodzinnego[115].

Motywem często spotykanym w sztuce kobiet, choć nie tak często jak portret, jest pejzaż. Przed przystąpieniem do omówienia twórczości pejzażowej artystek po 1900 roku, warto uświadomić sobie jak przedstawiało się kształcenie kobiet w tym zakresie, a jak wyglądało kształcenie mężczyzn. Porównanie to pozwoli na uświadomienie sobie przyczyn różnic w kształtowaniu się tego gatunku w sztuce artystek i artystów.

Pejzaż wyodrębnił się jako osobny gatunek sztuki w drugiej połowie XVI wieku w malarstwie niderlandzkim i północnowłoskim. W Polsce, jak w innych krajach europejskich, funkcjonował jako odrębny rodzaj malarstwa w ramach hierarchicznego podziału na gatunki. Naukę malowania pejzażu prowadzono w krakowskiej Kongregacji Malarskiej, a także w malarni założonej w Warszawie przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego[116]. W okresie porozbiorowym nauczanie pejzażu jako odrębnego przedmiotu prowadzone było z okresowymi przerwami w szkołach sztuk pięknych w Warszawie i Krakowie.

Najwcześniej, bo w 1831 roku, pejzaż jako przedmiot wprowadziła szkoła krakowska działająca wówczas przy Instytucie Technicznym[117]. Zajęcia prowadził Jan Nepomucen Głowacki. W Warszawie nauka krajowidoków[118] włączona została do programu Szkoły Sztuk Pięknych w 1844 roku. Przedmiotu nauczał Chrystian Breslauer. Zajęcia trwały przez pięć lat w wymiarze sześciu godzin tygodniowo. W 1852 roku wprawdzie zmniejszono liczbę godzin rysunku pejzażowego na dwóch pierwszych kursach, ale za to na trzecim utworzono odrębną specjalizację z malarstwa pejzażowego. Oprócz niej istniały również specjalizacje z zakresu widoków architektonicznych i malarstwa historycznego. Program nauczania pejzażu w szkole warszawskiej, podobnie jak krakowskiej, nie odbiegał od norm powszechnie obowiązujących na akademiach europejskich, choć trzeba zdawać sobie sprawę, że polskie uczelnie miały *de facto* status szkół średnich, których zadaniem było jedynie przygotowanie uczniów do studiów wyższych w akademiach w Wiedniu, Monachium i Petersburgu.

Ważnym etapem nauczania była praca z żywą naturą w plenerze. Ćwiczenia poza pracownią odbywały się już we wstępnej fazie studiów. Podczas nich uczeń miał okazję zastosowania w praktyce wiedzy teoretycznej, nabytej w czasie kopiowania rycin i obrazów oraz wykładów. Praktyka w plenerze na dalszych etapach nauczania stanowiła stały, dopełniający element wiedzy. Była sprawdzianem czy student ma „miarę w oku" i czy umie oddać motyw przyrody i architektury. W ostatniej fazie studiów podopiecznych uczono zasad samodzielnej kompozycji. Malowali pejzaże posługując się szkicami poczynionymi w plenerze i motywami zapożyczonymi z kopii[119].

W warszawskiej Klasie Rysunkowej, założonej w 1866 roku, w miejsce skasowanej po upadku powstania styczniowego Szkoły Sztuk Pięknych, zniesiono przedmioty specjalistyczne, a wraz z nimi klasę pejzażu. W ostatniej ćwierci XIX wieku przestała też istnieć specjalizacja w zakresie krajowidoków w krakowskiej szkole[120]. W rezultacie w ostatniej ćwierci XIX wieku w Krakowie i w Warszawie zniknął pejzaż jako przedmiot nauczany oficjalnie w szkołach artystycznych. Nie znaczy to jednak, że profesorowie stosowali się do nowego regulaminu nauczania i zaprzestali kształcenia studentów w tej specjalizacji.

Sytuacja zmieniła się pod koniec wieku. W 1896 roku przywrócono nauczanie pejzażu w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Klasę pejzażu poprowadził Jan Stanisławski. Stanisławski był wyznawcą intuicyjnego i wrażeniowego malarstwa w terenie. Stworzył w krakowskiej uczelni wspólnotę stylistyczną, określaną jako szkoła Stanisławskiego. Ferdynant Ruszczyc, który objął katedrę po jego śmierci, kontynuował tę plenerową metodę nauczania. Klasa pejzażu, mimo iż przechodziła jeszcze różne koleje, cieszyła się do końca swojego istnienia dużym zainteresowaniem studentów[121].

Nauka w pełnym akademickim zakresie była niedostępna kobietom. Wiedza większości z nich pozostawała na poziomie początkowego nauczania akademickiego. Na prywatnych lekcjach rysunku w domu czy na pensjach panny uczyły się głównie kopiowania pejzaży z rycin, a bardziej zaawansowane z obrazów. W prywatnych szkołach dla kobiet, które zakładano w drugiej połowie XIX wieku, nauka

---

[115] Sosnowska J.: *Poza kanonem*…, s. 213.

[116] Na temat programu nauczania (także pejzażu) w krakowskiej Kongregacji Malarskiej (1766–1783) w: *Statuty albo ustawy i prawa szlachetnej kongregacji malarskiej przy przesławnej Akademii Krakowskiej pod tytułem św. Łukasza, jako sztuki malarskiej osobliwego patrona zostającej, dla większego zachęcenia do wydoskonalenia siebie samych tudzież do lepszej ochoty w uczeniu się rysunków młodzi akademickiej od tejże Akademii nadane*. A. D. 1766 dnia 26 października. Archiwum Akt Dawnych Miasta Krakowa, Teki Grabowskiego, E. 24, s. 1609.

[117] Giełdoń-Paszek A.: Krakowskiej Akademii droga „przez pejzaż". W: *Materiały nadesłane i wygłoszone na sesji naukowej z okazji 185-lecia działalności Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 12.12.2003–15.12.2003*. Red. J. Krupiński, P. Taranczewski. Kraków 2004, s. 239–255.

[118] Jest to dosłowne tłumaczenie (kalka językowa) niemieckiego terminu *Landschaft*.

[119] Na temat programu nauczania pejzażu w: Jakimowicz I.: *Twórczość Józefa Szermentowskiego*. „Biuletyn Historii Sztuki" 1951, nr 13, s. 23, 24.

[120] Władze w Wiedniu wykorzystały moment reorganizacji Szkoły, by zlikwidować ten przedmiot. Chodziło tu nie tyle o kasację specjalizacji, co o dokonanie oszczędności. Jan Matejko dążący do utrzymania krajowidoków w programie nauczania przegrał tę batalię z ministerstwem oświaty. Ręgorowicz L.: *Dzieje Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*. Lwów 1928, s. 81.

[121] Katedra pejzażu zlikwidowana w 1908 r. przez rektora Juliana Fałata, została reaktywowana po jego ustąpieniu. Giełdoń-Paszek A.: Krakowskiej Akademii…, s. 124.

pejzażu nadal polegała na naśladowaniu gotowych wzorów. W ciągu kilkudziesięciu godzin kursowych uczennice poznawały podstawowe zasady perspektywy i optyki. Zwykle nie miały sposobności, lub też miały ją nieczęsto, by pod kierunkiem nauczycieli zmierzyć się z naturą w plenerze. Warto dodać, że zarówno w Szkole dla kobiet Gersona, jak na Kursach Baranieckiego, a także w Académie Julian nauka malowania pejzażu była jedynie dodatkiem do kursowego programu. Rysowaniem i malowaniem widoków uczennice zajmowały się na własną rękę w okresie wakacji[122].

Ich koledzy, jak już o tym była mowa, na każdym etapie wieloletniego nauczania mieli okazję pogłębiania wiedzy teoretycznej studiami z natury w terenie. Profesorem, który pierwszy wyprowadził uczniów w plener, był Jan Nepomucen Głowacki z krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Młodzież warszawska, podobnie jak krakowska, odbywała także krótsze lub dłuższe wyprawy krajoznawcze ze swoimi profesorami[123]. Tradycję malowania w plenerze podtrzymywali na początku wieku Wojciech Gerson i Jan Stanisławski. Stanisławski wyjeżdżał z uczniami w plener, albo raz na dwa tygodnie przybywał tam na wizytacje i korekty[124]. Metody pracy w plenerze kontynuował po Stanisławskim Ferdynand Ruszczyc. W okresie przed 1914 rokiem szkoły sztuk pięknych w Krakowie i Warszawie na wzór akademii europejskich, organizowały stacje plenerowe dla studentów. Szkoła warszawska korzystała z Arkadii w Nieborowie i Zwierzyńca Zamoyskich, a wcześniej z pałaców Eugenii Kierbedziowej w Werkach i Rybiszkach na Litwie. Stacją plenerową krakowskiej uczelni była Harenda w Zakopanem. Poza wakacyjnymi pobytami w stacjach plenerowych uczniowie mogli wyjeżdżać z profesorem na wycieczki terenowe, trwające czasem nawet kilka dni.

Kobiety, aż do momentu dopuszczenia ich do studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w 1906 roku i krakowskiej Akademii w 1920 roku, nie miały możliwości zdobycia fachowej wiedzy na temat malowania pejzażu w zakresie dostępnym mężczyznom ani odbywania obowiązkowych praktyk plenerowych[125].

Ponadto mężczyźni po ukończeni wyższych uczelni artystycznych podejmowali samodzielne „podróże malownicze" po kraju w celu poznania i uwiecznienia ojczystej przyrody i zabytków architektury. Zjawisko to miało miejsce już od początku XIX wieku. W drugiej połowie XIX wieku wycieczki plenerowe upowszechniły się i weszły w zwyczaj. Obwieszeni szkicownikami, kasetami z farbami i kredkami malarze wędrowali po kraju. Szkicowali i malowali Tatry, Podhale, ziemię mazowiecką, wileńską, kresy dawnej Rzeczypospolitej, okolice Krakowa, Lwowa i Warszawy. W poszukiwaniu motywów wyjeżdżali za granicę, głównie do Włoch i Francji. Zrodzona w romantyzmie potrzeba doświadczania nowych niezwykłych wrażeń popychała ich, zwłaszcza od lat 30. XIX wieku, do wypraw na Bliski i Daleki Wschód oraz do Afryki. Przywozili stamtąd egzotyczne motywy – widoki pustyni, oazy, wędrujące wśród wydm karawany, dzikie zwierzęta w naturalnym otoczeniu, pejzaże wschodnich miast. Od lat 80. XIX wieku malarskie studia wykonywane w plenerze nabierały coraz większej wagi. Pod wpływem impresjonizmu znaczenie zyskał pejzaż malowany od początku do końca poza pracownią. W rezultacie podróże artystyczne stały się koniecznością i niezbędną częścią malarskiej praktyki.

Kobiety, mimo oporów i niechęci ze strony rodziny oraz braku akceptacji otoczenia, coraz częściej, począwszy od lat 80. XIX wieku, podejmowały samodzielne podróże w celu kształcenia się, poznania zagranicznych zbiorów sztuki w muzeach oraz poszukiwania malowniczych plenerów. Na wyprawy te patrzono podejrzliwie i z niechęcią. Nie może to dziwić jeśli zdamy sobie sprawę, że zgodnie z zaleceniami kodeksów *savoir-vivre'u* końca XIX wieku nawet w miejscach tłumnie uczęszczanych – na ulicy, w parku, teatrze – młoda kobieta mogła przebywać z rodzicami lub zaprzyjaźnioną rodziną[126]. Bez towarzystwa mężczyzn i rodziny tolerowano ją, choć niechętnie, jedynie wówczas, gdy pojawiała się z dziećmi[127]. Oczernianie pań samodzielnie idących przez życie, poddawanie ich stałej nieżyczliwej obserwacji było na porządku dziennym. Odnotowują to znawcy reguł dobrego zachowania się. Mieczysław Rościszewski ubolewa, iż złośliwe wścibstwo otoczenia stawia samotne kobiety w trudnych i drażliwych sytuacjach. Ich życie i postępowanie należy do „rzędu sztuk towarzyskich, jakim żaden współczesny magik nie podoła". Równocześnie jednak radzi, by kobiety samotne, zwłaszcza młode, które myślą w przyszłości o zamążpójściu, poddały się jednak przyjętym normom, dla swojego dobra, by nikt nie śmiał wystąpić z jakimkolwiek uwłaczającym zarzutem"[128]. Podobnych zarzutów nikt nie stawiał mężczyznom.

Nawet podejmowane wspólnie wyprawy kobiet budziły niechęć. Przedmiotem drwin sprawozdawców prasowych stawały się zwłaszcza podróżujące w grupach młode Amerykanki, wyznaczające nowe wzorce zachowań[129]. Peregrynacje kobiet traktowano często jako poszukiwanie przygód erotycznych i przejaw złego prowadzenia się. Miało to być usprawiedliwieniem napastliwych czy agresywnych zacho-

[122] Rychter-Janowska B.: *Mój dziennik*. Biblioteka Narodowa w Warszawie, mf, sygn. 12073/I (oryginał w Bibliotece Ossolińskich, rkps 12078/II).

[123] Gerson W.: *Krystyan Breslauer (1805–1882) artysta, malarz i profesor*. „Tygodnik Powszechny" 1882, nr 34, s. 532.

[124] Krzysztołowicz-Kozakowska S.: *Jan Stanisławski i jego uczniowie*. Kraków 2004, s. 28.

[125] Giełdoń-Paszek A.: Tradycje nauczania malarstwa pejzażowego na polskich uczelniach artystycznych, w: Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje – teoria – praktyka. W: *Materiały LIII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa 14–16 października 2004*. Red. M. Poprzęcka. Warszawa 2005, s. 124.

[126] [Lubowski E.]: *Kodeks światowy, czyli znajomość życia we wszelakich stosunkach z ludźmi*. Kraków 1886, s. 205.

[127] Stegner T.: Kobieta na wczasach w Sopocie w XIX i na początku XX wieku. W: *Kobieta i kultura czasu wolnego. Zbiór studiów*. Red. A. Żarnowska, A. Szwarc. T. 7. Warszawa 2001, s. 352.

[128] Rościszewski M.: *Księga obyczajów towarzyskich*. Lwów–Złoczów [1905], s. 189, cyt. za: Hoff J.: *Kobieta aktywna zawodowo w kodeksach savoir-vivre'u XIX i pierwszej połowy XX wieku*. W: *Kobieta i praca*…, s. 250.

[129] Olkuśnik M.: Kobieta w podróży na przełomie XIX i XX wieku. W: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Zbiór studiów*. Red. A. Żarnowska, A. Szwarc. T. 8. Warszawa 2004, s. 425.

wań mężczyzn wobec nich. Prasa opisywała napady, rabunki, gwałty i uprowadzenia kobiet przez handlarzy żywym towarem[130]. Nieufnie i z niechęcią odnoszono się nie tylko do podróżujących kobiet, ale także do taterniczek i turystek. Samotne wędrówki piesze pań były wyrazem szczególnej odwagi. Tego typu wyprawy kobiety zaczęły podejmować na szerszą skalę dopiero w okresie międzywojennym. Wcześniej nie ułatwiały im tego ani obowiązujące normy obyczajowe, ani nawet panująca moda, która przeszkadzała w swobodnym poruszaniu się, a cóż dopiero w górskich wycieczkach.

Wyprawy w plener odgrywały dla artysty, który pragnął specjalizować się w malarstwie pejzażowym niezwykle ważną rolę. Powszechnie sądzono, zwłaszcza od lat 80. XIX wieku, iż bez bezpośredniego kontaktu z naturą niemożliwe jest tworzenie przekonywujących jej widoków. Obserwacja przyrody uznana została powszechnie za niezbędny składnik weryfikacji wiedzy teoretycznej. Szczególnie wysoko cenili pracę w plenerze impresjoniści, ogromną wagę do obserwacji natury przykładali realiści. Wiek XX z jeszcze większym naciskiem podkreślał jej celowość.

Jak widać w każdym przypadku, niezależnie od tego czy mamy do czynienia z pejzażem klasycystycznym, romantycznym, realistycznym czy impresjonistycznym generalnie wagę mają dwa czynniki – dobre przygotowanie warsztatowe, praktyka i żmudne studia plenerowe. W przypadku artystek aż do początku XX wieku, a właściwie do lat 20. były to warunki bardzo trudne do spełnienia. Wykształcenie większości z nich było bardzo skromne. Podobnie rzecz się miała z praktyką warsztatową i plenerową.

Opisane przyczyny sprawiły, że pejzaże pojawiały się w sztuce starszego pokolenia artystek, wykształconych w XIX wieku, znacznie rzadziej niż portrety. Sytuacja uległa zmianie dopiero w drugiej połowie lat 20. XX wieku. Do grona najwybitniejszych pejzażystek starszego pokolenia należały: Zofia Stankiewicz, Michalina Krzyżanowska, Maria Niedzielska, Bronisława Rychter-Janowska i Maria Płonowska. Reprezentantkami najmłodszej generacji realistek, wykształconych już w latach 20. XX wieku była m.in. Aniela Cukierówna.

Znaną pejzażystką i, co należy do rzadkości, docenianą przez współczesnych była Zofia Stankiewiczówna. Artystka należy do grona najwybitniejszych polskich grafików okresu międzywojennego. Była także, o czym się rzadziej wspomina, utalentowaną malarką. Jej twórczość malarska należała do nurtu realizmu, choć widoczne są w niej jeszcze akademickie tendencje do dopracowania szczegółu. Pejzażem zainteresowała się podczas studiów w Académie Julian. W czasie wakacyjnych wyjazdów w 1881 roku namalowała: *Połów krewetek w Bretanii* [131]*, Brzeg morza w Normandii* i *Odpływ morza – brzegi Normandii*. W 1883 roku, po powrocie z Francji do Warszawy, weszła w środowisko postępowej inteligencji o lewicowych przekonaniach. Na rozwój zainteresowań Stankiewiczówny pejzażem wpłynęła przede wszystkim współpraca z czasopismem „Wędrowiec". Malowała i rysowała nastrojowe widoki z rodzinnej Ukrainy – rozległe perspektywy z polami pszenicy, lasy, pastwiska, chaty wiejskie, dwory wśród drzew, oraz ruiny budowli obronnych. Po 1893 roku zainteresowała się modnym wówczas Zakopanem[132].

W latach 80. XIX wieku zaczęła także malować i rysować pejzaże miejskie. Najwięcej widoków architektonicznych powstało już po 1900 roku. Były to głównie grafiki. Złożyły się na teki znakomitych akwafort i akwatint z widokami Warszawy, Krakowa, Wilna i pejzażami z Pomorza[133]. O jej grafikach przedstawiających starą Warszawę, Kraków, Wilno, Toruń, Grudziądz recenzentka „Bluszczu" Stefania Podhorska-Okołów napisała, że ukazują „żywe kamienie[134]. Jest w tym stwierdzeniu wiele prawdy. Artystka przedstawiała architekturę tak, jakby stanowiła ona wytwór natury, jakby była żywą, niemal organiczną tkanką, a nie martwym wytworem ludzkiej cywilizacji. Zaułkom, ulicom, kamienicom udzielała tego rodzaju zmienności, jaka jest wpisana w życie natury, roślin, wody, ziemi, nieba. Zarówno jej pejzaże miejskie, jak przedstawienia gór, morza, wiosek wśród pól, przenikała tego samego rodzaju organiczna witalność. Widoki miast wydają się być bytami należącymi do świata natury, mającymi w sobie coś z pierwotnej witalności natury. Efekty te osiągała za sprawą znakomitego warsztatu, łączącego bezstronność realisty, a nierzadko naturalistyczną dosadność z bogactwem kreski, plamy światłocienia, animalizującymi przedmioty martwe, nasycającymi zabudowę miejską tego samego rodzaju witalnością, co drzewa na skwerach, rzekę czy obłoki.

Twórczość Stankiewiczówny była wysoko oceniana przez współczesną krytykę, co w przypadku kobiet nie zdarzało się zbyt często. Artystka uzyskiwała nagrody już w latach 90. XIX wieku. Za *Noc księżycową* z 1895 roku otrzymała srebrny medal na wystawie TPSP we Lwowie. W okresie międzywojennym była zapraszana do uczestnictwa w najważniejszych międzynarodowych wystawach sztuki polskiej. Zdobyła wielki srebrny medal na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 i 1933 roku. Do późnej starości intensywnie pracowała. W poszukiwaniu motywów już od lat 80. XIX wieku przemierzała kraj, łamiąc normy obyczajowe obowiązujące kobiety. Zamknięta w sobie, małomówna, angażowała się bez reszty w pracę artystyczną. Realistyczne z wielką biegłością, wrażliwością i talentem rysowane, rytowane i malowane pejzaże Stankiewiczówny pozwalają widzieć w niej niezaprzeczalną indywidualność na tym polu.

Kiedy zaczęła się wojna artystka miała 78 lat. Okupację nazistowską przeżyła w Warszawie. Jej dorobek artystyczny uległ całkowitej zagładzie w czasie powstania warszawskiego.

Wybitną weducistką była także graficzka Aniela Cukierówna (1900–1944)[135]. Początkowo artystka zapisała się do prywatnej szkoły Konrada Krzyżanowskiego. Potem, w la-

[130] Huchtker D.: Kobieta w podróży. Czas emancypacji, czas wolności czy kontynuacja codzienności?. W: *Kobieta i kultura czasu wolnego*…, s. 320.

[131] W zbiorach MNW.

[132] Jankowski C.: [Twórczość Zofii Stankiewiczówny]. „Kraj" 1904, nr 5, s. 4.

[133] Teki: *Widoki z jezior mazurskich* (1926–1930), *Hel* (1926–1930) *Album 12 widoków Warszawy* (1931) w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i Krakowie.

[134] Podhorska-Okołów S.: *Żywe kamienie (O twórczości graficznej Zofii Stankiewicz)*. „Bluszcz 1930, nr 1, s. 11, 12.

[135] *SAP*: Aniela Cukierówna. Hasło oprac. J. Sandel. T. 1, s. 372; Grońska M.: *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*. Warszawa 1971, s. 201.

tach 1923–1931, studiowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, m.in. pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego, Miłosza Kotarbińskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego.

Ulubionym tematem rysunków i grafik Anieli Cukierówny były widoki miejskie. Artystka wiele podróżowała po Polsce, a plonem tych podróży były prace (rysunki, grafiki i akwarele) przedstawiające malownicze motywy z odwiedzanych miast i miasteczek. Cukierówna układała potem swoje grafiki w cykle tematyczne. W ten sposób powstały teki *Pejzaże warszawskie* (1933–1938), *Malownicze miasta* (1937–1938) i *Ogrody* (1935–1936).

Większa część jej prac przepadła w czasie wojny. Sama artystka nie doczekała końca okupacji. Jako Żydówka musiała się ukrywać. Życie w ukryciu podkopywało jej zdrowie fizyczne i samopoczucie psychiczne. Zmarła w kwietniu 1944 roku.

Jej weduty pod względem stylistycznym można podzielić na dwa rodzaje. Część utrzymana jest w konwencji realistycznej. Są to przedstawienia bardzo malarskie, motyw traktowany jest w nich z wielką dbałością o prawdę, a równocześnie niepozbawiony dekoracyjności, którą Cukierówna uzyskiwała przez odpowiednie ustawienie świateł i cieni i z dużą pieczołowitością odtworzony detal. Część przedstawień poddana została zupełnie innym regułom. Tu najważniejsza jest stylizacja, dekoracyjność. Motywy architektoniczne są nie tyle odwzorowaniem rzeczywistości, co raczej wrażeń artystki, jej fantazji. Maria Grońska tak o nich napisała: „przez swe ujęcie, uproszczoną formę, skróconą perspektywę i specyficzny zestaw kolorów, dobieranych z malarską intuicją i często wbrew naturalistycznej prawdzie, są jakby odrealnione”[136].

Wybitną pejzażystką była również Michalina Krzyżanowska z domu Pietruszewska (1883–1962)[137]. Krytycy okresu dwudziestolecia międzywojennego wysoko oceniali jej pejzaże. Jan Kleczyński stawiał Krzyżanowską „w rzędzie wielkich artystów polskich”[138]. Malarstwa uczyła się u Konrada Krzyżanowskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Naukę kontynuowała w Paryżu w Académie Ranson Maurice'a Denisa. Początkowo dominujący wpływ na jej malarstwo miał mąż, Konrad Krzyżanowski, który stale traktował żonę jak uczennicę. Pod jego kierunkiem malowała wówczas niewielkie obrazki, w których widoczne są zapożyczenia warsztatowe z malarstwa Krzyżanowskiego. Po śmierci męża w 1922 roku, nieograniczana już ciągłymi korektami, stworzyła oryginalny, własny styl, zaczęła brać aktywny udział w życiu artystycznym i wystawiać swoje prace. Teraz były to dużych rozmiarów płótna malowane w sposób śmiały, bez skrępowania. Powstawały podczas jej licznych podróży odbytych w latach 20. i 30. na Wołyń, Pomorze, w Tatry, a także do Augustowa i Kazimierza nad Wisłą (m.in. *Domy w Wiśniowcu*, 1926[139]; *Dolina Horynia*, 1930[140]; *Krzemieniec*, 1930[141]). Nela Samotyhowa, autorka wnikliwego eseju na temat Michaliny Krzyżanowskiej, pisała o niezwykle bezpośrednim kontakcie artystki z naturą. Jej obrazy uważała za efekt głębokiego wczucia się w naturę i „bezwzględnej szczerości artystki”[142]. W rezultacie przyjętej postawy powstawały bardzo dobre, bardzo „prawdziwe” pejzaże. Nie impresje na temat natury, które są zależne od koncepcji twórcy czy jego stanu duchowego, co sprawia, że obraz powstaje niejako równolegle do natury i niekoniecznie oddaje jej stan faktyczny. W przypadku artystki mamy do czynienia z postawą jakby biernego współodczuwania, dzięki czemu obrazy są niezwykle sugestywne, stają się rodzajem zapisu współuczestniczenia w fenomenie, na który się patrzy, a nie wynikiem prowadzonej obserwacji. „Obrazy jej – pisała Samotyhova – to natura sama, o rozpętanych czy przyczajonych siłach, to witalność i energia biologiczna, to ekspresjonizm specyficzny, w nadmiarze sił i odczuwań, w żyzności duchowej mający źródło”[143]. Wczucie się w naturę i w jej witalne siły miało w przypadku Krzyżanowskiej podobny charakter, jak w procesie twórczym Zofii Stankiewiczówny.

Pod silnym wpływem malarstwa Konrada Krzyżanowskiego pozostawała twórczość Emilii Wysockiej (1888–1973), uczennicy artysty, koleżanki i przyjaciółki jego żony, Michaliny, a potem także i samego malarza[144]. Wysocka studiowała w pracowni Krzyżanowskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w latach 1904–1908. W tym czasie uczestniczyła we wszystkich plenerach organizowanych dla uczniów SSP. Potem przez dwa lata (1908–1910) podróżowała po Europie, malując pejzaże i zabytkowe wnętrza. W latach 1914–1918 przebywała razem z Michaliną i Konradem Krzyżanowskimi na Polesiu, Ukrainie i w Kijowie. Po powrocie do Warszawy w 1918 roku kończyła studia malarskie pod jego kierunkiem. Wpływ Krzyżanowskiego na Emilię Wysocką był równie silny, jak na żonę, a przy tym znacznie bardziej trwały. Najbardziej uwidocznił się w pejzażach malowanych przez artystkę z użyciem głębokich, soczystych barw, syntetycznie określających przedmioty i elementy przyrody, przy równoczesnym dążeniu do zachowania zgodności z charakterem i wyglądem obserwowanej rzeczywistości (*Podwórze folwarczne*, około 1933, olej, dykta; *Staw z wierzbą*, lata 30. XX wieku?, olej, płótno)[145]. W późniejszej twórczości Wysocka rozjaśniła i rozcieńczyła kolor, pozbawiając go dawnej intensywności i coraz częściej zastępowała szeroką smugę barwną drobniejszymi plamami. Nie traciła na tym prawda i realizm przedstawień.

Pejzażem zainteresowana była także Maria Podlewska[146]. Pejzaż pociągał ją równie silnie, jak portret. Z okresu nauki

[136] Grońska M.: *Nowoczesny drzeworyt*…, s. 201.

[137] Podhorska-Okołów S.: *Prace Michaliny Krzyżanowskiej*. „Bluszcz”, 1933, nr 5, s. 12, 13; Dąbrowska M.: *Dzienniki*. T. 1, s. 230–231, T. 4, s. 272, 310, 326, 327, T. 5, s. 60, 85; *SAP*: Michalina Krzyżanowska. Hasło oprac. I. Balowa. T. 4, s. 307–309.

[138] Kleczyński J.: *Nowe wystawy w Zachęcie. Edward Okuń, Michalina Krzyżanowska*. „Kurier Warszawski” 1933, nr 22, s. 5.

[139] Michalina Krzyżanowska, *Domy w Wiśniowcu*, 1926, olej, płótno, w zbiorach MNW.

[140] Michalina Krzyżanowska, *Dolina Horynia*, 1930, olej, płótno, w zbiorach MNW.

[141] Michalina Krzyżanowska, *Krzemieniec*, 1930, olej, płótno, w zbiorach MNW.

[142] Samotyhowa N.: *Michalina Krzyżanowska*. „Pion” 1935, nr 51, s. 4, 5.

[143] *Ibidem*.

[144] Łoza S.: *Czy wiesz kto to jest? Uzupełnienia i sprostowania*. Warszawa 1984; *Artystki polskie*…, s. 363.

[145] Obrazy stanowią własność rodziny artystki.

[146] *Wystawa malarstwa Marii Podlewskiej (1862–1948)*. Opole 1963. Katalog wystawy w Biurze Wystaw Artystycznych w Opolu. Okońska A.: *Malarki*…, s. 154–173.



M. Płonowska, Portret Zuzanny z Jawornickich Fischerowej*, 1913, papier, pastel; w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, nr inw. MHK 2756/III*

w Académie Julian w Paryżu pochodzą realistycznie malowane: *Most na Sekwanie*, studia paryskich ulic, zabytków architektonicznych i wnętrz kościołów. Po powrocie do Krakowa w 1893 roku artystka wykonała nokturn *Ulica Floriańska przy wieczornym oświetleniu*. Było to bardzo udane, nastrojowe studium miejskiej architektury, której bryły wydobywało z ciemności światło ulicznych lamp. Już po 1900 roku w czasie podróży do Włoch i na Ukrainę namalowała wiele nowych widoków[147]. Były to studia włoskiego pejzażu i zabytków, a z Ukrainy przywiozła rozległe, malownicze przedstawienia ukraińskich pól i stepów. Między 1905 a 1910 rokiem wyjeżdżała do Monachium, Berlina, Drezna i Anglii. Plonem podróży zagranicznych były studia pejzażu i studia architektoniczne okolic i miast, w których się zatrzymywała. Podczas letnich miesięcy, spędzanych każdego roku w majątku brata Filipa na Wołyniu, namalowała wiele widoków wołyńskich, szczególnie z okolic Nowosiółek i Kowla. Cała seria

[147] Okońska A.: *Malarki*…, s. 162–167.

realistycznych przedstawień i studiów, powstawała w 1928 roku w czasie pobytu Marii Podlewskiej u siostrzenicy, Emilii Trębickiej, na Podolu. Szczególnie interesujące ze względu na solidny realistyczny warsztat i ciekawe ujęcia są widoki zamku Wysuczka i widoki ruin w Krzywaczu nad Dniestrem.

Lata wojny 1939–1945 Maria Podlewska spędziła we Lwowie. Była aktywną działaczką konspiracyjną, a w jej mieszkaniu odbywały się tajne zebrania, przechowywano broń i prasę podziemną. Po zakończeniu wojny artystka powróciła na stałe do Krakowa. Zmarła w 1948 roku. Pochowano ją na cmentarzu Rakowickim.

Maria Podlewska, jak wiele artystek i artystów z jej pokolenia, pozostała przez całe życie realistką. Jej kościec artystyczny i styl malarski ukształtowała Académie Julian i krakowski krąg uczniów Jana Matejki. Ewolucja, która wolno zachodziła w malarstwie artystki ograniczała się przede wszystkim do zmian w tonacji barwnej. Obrazy i studia pejzażowe Marii Podlewskiej, podobnie jak portrety, charakteryzowały się rysunkiem wiernie oddającym wygląd przedmiotów. Wpływy impresjonizmu, a od drugiej połowy lat 20. koloryzmu, ujawniały się w tendencjach do zakładania obrazu szeroką, płaską plamą barwną, syntetyzującą formę, co było równoznaczne z rezygnacją z wykończenia szczegółów. Z czasem w jej pejzażach uwidoczniła się dążność do gaszenia kolorystyki, rezygnacja z ulubionych wcześniej żółcieni i różów na rzecz zieleni i barw szarobłękitnych. Piszący o pejzażach artystki zwracali uwagę na charakterystyczny rys spontaniczności, niezakłócający jednak figuratywności i przestrzenności pejzażu. Przy solidnym realistycznym warsztacie uproszczenia i rozluźnienia formalne, pozbawiały przedstawienia inwentaryzatorskiego zacięcia, charakteryzującego klasyczny realizm, a w zamian obdarzały witalnością i energią.

Przede wszystkim pejzażystką była Maria Płonowska (1878–1955)[148]. Pochodziła z ziemiańskiej rodziny. Przez rok, w latach 1904–1905, była uczennicą warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Naukę malarstwa kontynuowała w École des Beaux-Arts w Paryżu. W 1917 roku zamieszkała wraz z matką w Olkuszu. Uczyła rysunków w miejscowym gimnazjum, a równocześnie pracowała jako urzędniczka w biurze kopalni w Bolesławiu. Po wybuchu II wojny światowej zamieszkała w dworku w Krzykawie, w 1940 roku przeniosła się do Sędziszowa. U schyłku wojny zamieszkała w majątku Czaple Wielkie u rodziny Popielów. W latach okupacji utrzymywała się z malowania portretów i martwych natur. Po wojnie podjęła na powrót pracę nauczycielki.

Pejzaże Płonowskiej zarówno te malowane podczas podróży do Włoch, pobytu w Monachium i Wiedniu, jak i te pochodzące z wyjazdów do Zakopanego czy wyjazdów na Ukrainę i Litwę były rysowane i malowane z wielką dbałością o zgodność przedstawionego motywu z rzeczywistością, a równocześnie z troską o oddanie nastroju przyrody w różnych porach dnia, roku, przy zmieniającej się pogodzie. Do najciekawszych pejzaży artystki należą motywy z Helu, przedstawiające widok morza i wybrzeża o wschodzie i zachodzie słońca. Po przeniesieniu się do Olkusza Płonowska zainteresowała się malowniczymi motywami pejzażowymi z najbliższych okolic. Malowała je w plenerze, od początku do końca, na małego formatu tekturkach. Stosowała różne ujęcia, zmieniając perspektywę i wysokość horyzontu. Zachowywały one wyraźny, figuratywny związek z przedstawianym motywem. Z odchodzeniem od realizmu w kierunku abstrakcji mamy z kolei do czynienia w serii widoków Pustyni Błędowskiej, które powstały w latach 30. Niemal bajkowy nastrój sielskiej błogości panował w obrazach i szkicach ukazujących domy z fragmentami otaczających je ogrodów, w których artystka mieszkała w czasie wojny.

Przy generalnej realistycznej dyspozycji formalnej kształtującej malarstwo Podlewskiej ważną rolę – obok dążności do uchwycenia charakteru odtwarzanego motywu – odgrywał nastrój panujący w przyrodzie, uwarunkowany w równym stopniu rzeczywistym stanem natury, co samą aranżacją artystyczną. W tego rodzaju subiektywnym, reżyserowanym podejściu do motywu przejawiał się panteistyczny, humanizujący stosunek do przyrody, charakterystyczny dla romantyzmu, a także dla symbolizmu przełomu XIX i XX wieku.

Nalot romantycznej nastrojowości pojawiał się także w pejzażach Bronisławy Rychter-Janowskiej (1868–1953)[149]. Rysunku i malarstwa uczył ją początkowo brat, Stanisław Janowski. W 1896 roku wyjechała do Monachium, by tam kontynuować naukę malarstwa u Antona Ažbégo i Simona Holósy'ego. Wraz z uczniami Holósy'ego wyjeżdżała na wakacyjne plenery na Węgry do Nagy-Bánya. Tam uczyła się obserwować naturę i malować pejzaże. Potem przez pewien czas przebywała we Włoszech. Po powrocie do kraju z Rzymu zamieszkała na pewien czas w Krakowie. W 1908 roku przeniosła się do Starego Sącza i otworzyła tu prywatną szkołę malarstwa. Pejzaż był jej ulubionym motywem malarskim. Rzadziej malowała sceny rodzajowe i portrety. W jej obrazach często pojawiały się budynki polskich dworów otoczone ogrodami i zielenią, a także kościoły wiejskie. Malowała także wnętrza kościołów i dworów. Pracowała z wielką biegłością. Wybrany motyw odtwarzała z realizmem, bez popadania w drobiazgowość, sumarycznie, używając soczystych, nasyconych kolorów. Tendencje te pogłębiły się jeszcze bardziej w latach 20. pod wpływem koloryzmu. Dużą rolę odgrywało w malarstwie Rychter-Janowskiej światło i kontrasty światła i cienia.

Autorką wielu realistycznych pejzaży, niewolnych jednak od wpływu impresjonizmu, a potem koloryzmu, była Maria Niedzielska (1876–1947)[150]. Niedzielska początkowo uczyła się malarstwa w Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet Toli Certowicz w Krakowie, a po 1900 roku u Szymona Hollósy'ego w Monachium. Wykształcenie uzupełniała

[148] Mitarski W.: *Wystawa prac malarskich kobiet*. „Świat" 1907, R. 2, nr 27, s. 3; Piwocki K.: *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*. Wrocław 1965; *Malarstwo i rysunki Marii Płonowskiej ze zbiorów Ignacego Kościńskiego z Olkusza, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1979*. Kraków 1979. Katalog wystawy.

[149] Schroeder A.: *Malarka ginących dworków*. „Tygodnik Ilustrowany" 1923, nr 50, s. 798; Stosław [Chołoniewski A.]: *Wędrowna muza malarska*. „Świat" 1910, nr 34, s. 12, 13.

[150] St.: *Szkoła Sztuk Pięknych dla kobiet*. „Świat" 1908, nr 38, s. 12; Mączyński F.: *Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet w Krakowie*. „Świat" 1911, nr 31, s. 7; Klein F.: *Szkoła Sztuk Pięknych dla Kobiet w Krakowie*. „Świat" 1912, nr 32, s. 12.

w Académie Colarossi w Paryżu. Potem jeszcze uczęszczała do prywatnej szkoły malarstwa Konrada Krzyżanowskiego w Warszawie.

Po latach odbytej nauki zamieszkała na stałe w Krakowie. W 1908 roku otworzyła tu prywatną Szkołę Sztuk Pięknych dla Kobiet, która mieściła się przy ulicy Szpitalnej 17[151]. Do czasu udostępnienia kobietom krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zakład Niedzielskiej pełnił rolę jakby żeńskiego oddziału akademii, oczywiście ze stosownym, skróconym i uproszczonym programem nauczania. Zajęcia prowadzili tu profesorowie krakowskiej ASP, w tym tak zagorzali przeciwnicy dopuszczenia kobiet do studiów akademickich, jak Jacek Malczewski, Leon Wyczółkowski i Stanisław Dębicki. Jak wiadomo, Dębicki już po otwarciu podwoi akademii dla kobiet, wbrew regulaminowi, nie przyjmował studentek do swojej pracowni. Szkoła Marii Niedzielskiej funkcjonowała przez cały okres międzywojenny. W czasie okupacji nazistowskiej działała w konspiracji, prowadząc nauczanie na tajnych kompletach. Po zakończeniu wojny znów otwarte zostały jej podwoje. Szkołę zamknięto w 1947 roku po śmierci artystki.

Maria Niedzielska malowała początkowo swoje obrazy w konwencji realistycznej. Liczne pejzaże ze wsi i miasteczek podkrakowskich, które powstawały w latach 20. i 30. nosiły nieznaczny wpływ koloryzmu. Odnosiło się to zwłaszcza do prac wykonanych w latach 30. Artystka wybierała motywy zwyczajne, swojskie, typowe dla polskiej wsi i małego miasteczka (*Rynek w Lipnicy Murowanej*, lata 20. XX wieku[152]). Unikała estetyzowania przedstawień. Brak w jej pejzażach zarówno odkształcającej nastrojowości, która często pojawiała się w sztuce polskiej w okresie międzywojennym jako pozostałość maniery młodopolskiej; brak także barwności czerpanej z młodopolskiej tradycji, jaką spotkać można u wielu realistów.

Pejzaże i widoki wnętrz stanowią pokaźną część twórczości malarskiej Marii Schayer-Górskiej (1876–1944)[153]. Po ukończeniu szkoły Zakładu Głuchoniemych we Lwowie w 1891 roku, zapisała się na wydział malarstwa lwowskiej Państwowej Szkoły Przemysłowej. Do 1894 roku kształciła się tam w zakresie malarstwa i zdobnictwa, m.in. pod kierunkiem Tadeusza Rybkowskiego. Naukę uzupełniała w prywatnych pracowniach Marcelego Harasimowicza i Aleksandra Augustynowicza. Następnie przez trzy lata (1900–1903) kształciła się w Paryżu w Académie de la Grand Chaumiére. Była wyróżniającą się uczennicą, studia ukończyła z odznaczeniem. Początkowo, po wyjściu za mąż, zamieszkała w Warszawie, gdzie przez wiele lat była nauczycielką w Instytucie Głuchoniemych. W tym czasie wiele wystawiała, głównie w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie i Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Nie przeżyła wojny. Zginęła prawdopodobnie w czasie powstania warszawskiego.

Choć była przede wszystkim portrecistką, to pejzaże stanowiły motyw bardzo często pojawiający się w jej twórczości. Realizm zyskał w okresie międzywojennym silny nalot modnego wówczas koloryzmu. Artystka ulegała mu w pewnym stopniu jak większość realistów, co znajdowało wyraz w rozjaśnieniu tonacji, unikaniu drobiazgowego odtwarzania detalu i stosowaniu syntetycznych smug barwnych.

Malowaniem pejzaży zajmowała się także utalentowana portrecistka Maria Gażycz (1860–1935)[154]. Pejzaże stanowiły niewielką, ale interesującą część jej malarskiej twórczości. Najwięcej ich powstało na Litwie, gdzie artystka przeniosła się po wyjściu za mąż. Były to rysunki i obrazy z widokami z Maniewicz, Topolan, Nieświeża i Dawidgródka – plon wędrówek Marii Gażycz po okolicy. Były malowane realistycznie, z dużym wyczuciem natury, ze swobodą i śmiałością jednak bez naruszania figuratywności.

Pejzaże chętnie malowała (obok martwych natur) Maria Giżbert-Studnicka (1868–1955). Artystka była mieszkanką Krakowa i uczennicą Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego. Po śmierci męża, doktora medycyny Leona Giżberta, wyjechała do Paryża, by przez pięć lat studiować malarstwo w Académie Colarossi i historię sztuki na Sorbonie. Podróże do Włoch, Francji, Belgii i Danii pozwoliły jej na wzbogacenie warsztatu malarskiego. Pejzaże artystki utrzymane były w konwencji realizmu, niektóre z silną domieszką impresjonizmu.

Impresyjne, niewielkie pejzaże malowała także Jadwiga Janczewska-Glinka (1851–1941)[155]. Po powstaniu styczniowym rodzina Szetkiewiczów, w której urodziła się artystka, utraciła swoje dobra na Litwie i została zesłana w głąb Rosji. W 1968 roku, po powrocie do kraju i przymusowej sprzedaży majątku, Szetkiewiczowie osiedlili się w Warszawie. Tu artystka podjęła naukę malarstwa u Wojciecha Gersona. W 1880 roku przeniosła się do Krakowa wraz ze świeżo poślubionym Edwardem Janczewskim-Glinką, botanikiem, późniejszym rektorem Uniwersytetu Jagiellońskiego. W Krakowie artystka prowadziła salon gromadzący elitę artystyczną miasta: plastyków, muzyków i literatów. Bywał tu także Henryk Sienkiewicz, jej szwagier.

Jadwiga Janczewska-Glinka była utalentowaną malarką i rysowniczką. Oprócz portretów tworzyła niewielkie realistyczne pejzaże, malowane szeroką smugą barwną. Po 1914 roku przestała malować. Jej prace uległy rozproszeniu. Część z nich znajduje się dziś w zbiorach prywatnych.

Małe, nastrojowe, realistyczne pejzaże tworzyła także Jadwiga Korniłowicz (1883–1969) córka Henryka Sienkie-

[151] W szkole Marii Niedzielskiej nauczano uczennice na oddziałach rysunku, malarstwa i sztuki stosowanej, a w okresie późniejszym także rzeźby. Niedzielska prowadziła zajęcia na kursie przygotowawczym oraz kursie malarstwa i rysunku dla dzieci. W szkole nauczali m.in. Jacek Malczewski, Leon Wyczółkowski, Stanisław Dębicki, Stanisław Kamocki, Włodzimierz Tetmajer, Józef Pankiewicz, Jan Szczepkowski, Jan Bukowski i Wojciech Jastrzębowski.

[152] Maria Niedzielska, *Rynek w Lipnicy Murowanej*, lata 20. XX w., olej, tektura, w zbiorach MNK.

[153] Manczarski A.: *Artystka malarka M. Schayer-Górska*. „Nauczyciel Głuchoniemych i Ociemniałych" 1933, nr 4, s. 57–63; *Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 20, Kolekcja prac Marii Schayer-Górskiej. Wystawa ogólna*. Warszawa 1927, s. 16, nr 219–236.

[154] *SAP*: Maria Gażycz. Hasło oprac. J. Derwojed. T. 2, s. 123; Wiercińska J.: *Katalog prac…*

[155] Korniłowicz M.: *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich*. Szczecin 1985.

wicza i Marii z Szetkiewiczów (siostry wspomnianej już Jadwigi Janczewskiej-Glinki)[156]. Artystka była właściwie amatorką. Na jej wykształcenie malarskie złożyły się głównie lekcje prywatne u Miłosza Kotarbińskiego i kilkanaście lekcji w pracowniach paryskich artystów, które pobierała podczas pobytu z ojcem w Paryżu. Artystka często przebywała w domu swojej ciotki Jadwigi Janczewskiej w Krakowie, która miała – jak się wydaje – duży wpływ na jej malarstwo. W 1923 roku wyszła za mąż za Tadeusza Korniłowicza, lekarza, pułkownika Wojska Polskiego. Korniłowicz został potem, w 1940 roku, zamordowany przez NKWD wraz z innymi polskimi oficerami wziętymi do niewoli przez Armię Czerwoną we wrześniu 1939 roku. Jadwiga Korniłowiczowa, podobnie jak jej ciotka, i zapewne pod jej wpływem, malowała niewielkich rozmiarów realistyczne pejzaże. Podobnie jak ciotka po 1914 roku zaprzestała malowania. Można ją uznać za zmarnowany talent malarski. Winę za to ponosił głównie jej ojciec, Henryk Sienkiewicz, przeciwny kształceniu córki, zgodnie ze swoimi konserwatywnymi poglądami na emancypację kobiet. Zdolności malarskie Jadwigi Korniłowicz wysoko oceniali Leon Wyczółkowski i Stanisław Witkiewicz. Witkiewicz pisał: „Myślę o Tobie z żalem nieustannym, myślę o dwóch przejawach Twojej duszy, które życie przygasiło. Malowanie i poezja. Takie cudne przejawy, takie szczere, takie niezależne. Czemu – czemu?"[157].

Malowaniem pejzaży zajmowało się jeszcze wiele innych artystek, których twórczość mieści się w nurcie realizmu. Zazwyczaj jednak ten pejzaż stanowił jeden z wielu wątków w ich twórczości lub pojawiał się epizodycznie. Najbardziej znane pejzażystki okresu 1900–1939 osiągnęły dojrzałość w latach 80. XIX wieku lub na przełomie wieków, co miało duży wpływ na charakter formalny ich malarstwa po 1900 roku. Do grona starszych artystek wkrótce dołączyło młode pokolenie z akademickim wykształceniem zdobytym na polskich uczelniach artystycznych, otwierających masowo swoje podwoje dla studentek po konstytucyjnym wprowadzeniu równouprawnienia kobiet w Polsce. Panie podejmowały temat pejzażu równie często, jak ich koledzy. Zwykle jednak, podobnie jak ich koledzy, nie poświęcały się wyłącznie temu gatunkowi. Pejzaże tworzyły w różnych konwencjach i manierach. Zazwyczaj pozostawały pod silnym wpływem modnego od połowy lat 20. koloryzmu. Realizm jako styl uznawany był w okresie międzywojennym za paseistyczny, nienadążający za duchem czasu. Miał jednak nadal swoich zwolenników i zwolenniczki, zwłaszcza wśród artystów starszego pokolenia.

Na stylu pejzażowego malarstwa realistek po 1900 roku zaciążyły w sposób widoczny idee i tendencje formalne typowe zwłaszcza dla realizmu XIX-wiecznego z wszystkimi jego naleciałościami formalnymi i ideowymi. Trzeba pamiętać, że choć od lat 80. XIX wieku krajobrazy budowane zgodnie z zasadą „piękności pomysłowej" ustąpiły miejsca obrazom natury realnie istniejącej, to na stylu przedstawiania natury nadal ciążył nalot romantycznego myślenia i odczuwania, widoczny w dążeniu do uchwycenia „stanu duchowego" natury. Ta wiodąca tendencja przewija się przez cały wachlarz idei, postaw i realizacji malarskich, jakie się powstały w latach 1880–1910, także w sztuce realistów. Niezależnie od tego, czy artysta poszukiwał w przyrodzie malowniczości i urody, czy wzniosłości i grozy, czy wykorzystywał motywy natury do tworzenia pejzaży z kluczem, czy w duchu swojskości, niezależnie od tego czy deklarował się jako realista, modernista, impresjonista, czy piewca polskości i rodzimości, to nigdy nie odzierał natury z wartości duchowych. Realistki, podobnie jak ich koledzy, odchodząc od tkwiącego u podłoża klasycznego realizmu światopoglądu materialistycznego, widzącego w przyrodzie formę czysto materialnego bytu, wychodziły poza materialną jakość. Wybierając nawet zwyczajne, pospolite fragmenty pejzażowe, mocą form, barw i malarskiej wrażliwości tworzyły fenomen niemieszczący się w materialistycznym kanonie (Michalina Krzyżanowska, Zofia Stankiewicz).

Nieskrępowane zasadami idealizowanej aranżacji obrazu, które odchodziły do przeszłości, mogły teraz dać ujście własnej wrażliwości, intuicji i zdolności do wczucia się w stan natury. Nierzadko, zwłaszcza po 1900 roku, chętnie tworzyły nastrojowe pejzaże pozostające w szczególnej dyspozycji: m.in. o zmierzchu, o świcie, przed burzą, w nocy, w deszczu, we mgle. Szczególne znaczenie w twórczości wielu znanych pejzażystek, m.in. Płonowskiej, Stankiewicz, Podlewskiej, miał nokturn. Artystki, podobnie jak artystów, pociągała bogata zawartość symboliczna i emocjonalna ciemności, przekładająca się zwykle na uczucie strachu, nastroje elegijne i liryczne. W nokturnach pojawiały się wątki eschatologiczne związane ze śmiercią i zbawieniem, wątki narodowo-wyzwoleńcze odnoszące się do powstań i represji, jakie po nich następowały, do znaków i przepowiedni tragicznych wydarzeń osobistych i narodowych czy wreszcie nawiązujące do ludowej mitologii. Zmierzch i noc nabierały wieloznacznego, zagadkowego i groźnego charakteru, z którego odzierało je światło dnia. Te charakterystyczne dla malarstwa stimmungowego monachijczyków stany odnajdujemy w coraz częściej w twórczości realistek po 1900 roku. Zjawisko to jest zapewne skutkiem większej samodzielności kobiet, pozwalającej im na podejmowanie studiów plenerowych, niemal w zakresie dostępnym mężczyznom.

Jak się wydaje, największą wartością, jaką udało się niektórym z nich wnieść do pejzażu polskiego, była zdolność do uchwycenia tych sił witalnych w naturze, które miały związek z jej energią rozrodczą, siłą odradzania się (Michalina Krzyżanowska), a także umiejętność nasycenia martwych przedmiotów organiczną siłą typową dla świata ożywionego (Zofia Stankiewicz).

Często spotykanym motywem w sztuce realistek są martwe natury i bukiety kwiatowe. Począwszy od przełomu XVIII i XIX wieku, przez cały wiek XIX, motywy te pojawiały się w sztuce artystek równie często, jak portrety. Martwe natury i bukiety kwiatowe chętnie malowały także realistki po 1900 roku, m.in. Bronisława Wsiołkowska, Maria Gażycz, Michalina Krzyżanowska, Władysława Piątkowska (1853–1932), Łucja Bałzukiewicz, Bronisława Rychter-Janowska, Maria Schayer-Górska i Emilia Wysocka.

[156] Krzyżanowski J.: *Henryk Sienkiewicz, Życie i sprawy*. Warszawa 1956; Korniłowicz M.: *Onegdaj*…, s. 52.

[157] *Artystki polskie*…, s. 202.

Szczególnie interesującym przykładem rozbudowanego motywu martwej natury były wnętrza z wypełniającymi je przedmiotami. Zwykle mamy do czynienia z wnętrzami dworów, chat wiejskich, kościołów i budynków użyteczności publicznej. Przedstawiane są zazwyczaj z pominięciem sztafażu ludzkiego. Artystki odtwarzają je z dbałością o realia i panującą atmosferę (Leonia Bierkowska, Bronisława Rychter-Janowska, Michalina Krzyżanowska, Łucja Bałzukiewicz, Maria Płonowska, Aniela Cukierówna i Maria Schayer-Górska. Do najbardziej interesujących przedstawień tego typu należą wnętrza chat wiejskich, dworów i kościołów Rychter-Janowskiej, wnętrza kościołów Bałzukiewicz i sale w szpitalu klinicznym we Lwowie Schayer-Górskiej. Wiele przedstawień wnętrz, ujętych w całości lub fragmentarycznie, pustych, a innym razem ze sztafażem ludzkim lub zwierzętami namalowała Emilia Wysocka.

Zainteresowanie motywem martwej natury ze strony kobiet miało swoje uzasadnione. Malowanie kwiatów i martwych natur nie wymagało tak rozległej wiedzy warsztatowej, jak w przypadku np. pejzażu czy sceny figuralnej, nie wymagało też posiadania pracowni malarskiej (z odpowiednią rekwizytornią). Kwiaty, czy zestawione z owoców i bibelotów kompozycje, można było malować w kuchni lub innym pomieszczeniu w obrębie własnego domu lub mieszkania. Oba motywy plasowały się w XIX wieku najniżej w hierarchii gatunkowej i uchodziły za motywy „kobiece". Sytuacja zmieniła się na przełomie wieków, kiedy wraz z malarstwem akademickim zaczęła na dobre zanikać w praktyce hierarchia tematyczna. W Polsce, gdzie sztuka poddana była nadal patriotycznym priorytetom, a co za tym idzie wciąż ważne miejsce zajmowały w niej sceny figuralne o wymowie symbolicznej lub alegorycznej, (zawierające ukryte patriotyczne kody), zmiany zachodziły znacznie wolniej niż w Europie Zachodniej. Niemniej awans lekceważonych „kobiecych" gatunków sztuki nastąpił i u nas. Zjawisko to było pokłosiem pojawienia się realizmu, a następnie rewolucji impresjonistycznej w malarstwie, które to tendencje zachwiały dotychczasowymi zasadami i hierarchiami obowiązującymi w sztukach plastycznych. Nowe tendencje stawały się coraz bardziej widoczne wraz z narastaniem dążeń emancypacyjnych kobiet. Wraz z rozwojem ruchu feministycznego uwaga historyków, polityków i publicystów kierowała się na wkład kulturowy kobiet w życie społeczne. Warto zauważyć, że walka o prawa kobiet toczyła się niemal jednocześnie z procesem awansu sztuki użytkowej. Uznanie dla wartości sztuki użytkowej i pogląd, że upiększanie codziennego życia i nadawanie otoczeniu walorów estetycznych to również cenny przejaw działalności artystycznej, nobilitowało działania kobiet organizujących estetykę wnętrza i otoczenia domu. Sztuka użytkowa, sięgająca do sztuki ludowej (będącej w znacznej swojej części wytworem rąk kobiecych), doznawała w Polsce szczególnego wywyższenia, także jako źródło formalno-ideowe odrodzonego narodowego wzornictwa. W przekonaniu etnografów i historyków sztuki w kulturze ludowej tkwił rdzeń narodowej tożsamości, a sztuka ludowa, zwłaszcza podhalańska, winna stać się podłożem rozwoju nowoczesnej polskiej sztuki narodowej.

Na fali zainteresowania upiększaniem zwyczajnego otoczenia zasłużonej nobilitacji dostąpiła nie tylko sztuka użytkowa, ale także przedstawienia służące ozdobie mieszkania – martwe natury, kwiaty, a także obrazy zwyczajnego otoczenia człowieka – wnętrza kuchni, pokoju, salonu czy kościoła.

Realizm przyjmował w sztuce polskiej po 1900 roku złożoną postać, różnicując się na wiele odmian i odcieni. W gronie realistów XX-wiecznych odnaleźć można wiele wybitnych artystek, których twórczość nie jest dziś doceniana w sposób dostateczny. W powstających jeszcze do niedawna opracowaniach sztuki nowoczesnej i okresu międzywojennego były pomijane, a w najlepszym razie marginalizowane. Wyjątki czyniono jedynie dla niekwestionowanych liderek. W przypadku mężczyzn kryteria doboru były i są znacznie mniej surowe, poprzeczka stawiana znacznie niżej.

Równoczesna działalność reprezentantek trzech generacji wpływała na to, że w okresie 1900–1939 współżyły ze sobą różne tendencje stylistyczne. Najstarsze reprezentantki realizmu urodzone w latach 50. i 60. XIX wieku ukształtowały swój styl w latach 80.i 90. pod wpływem akademizmu, realizmu mieszczańskiego i realizmu społecznego o akcentach krytycznych uformowanego w kręgu pozytywistów. Artystki o pokolenie młodsze, urodzone w ostatnich dwóch dekadach XIX stulecia osiągnęła dojrzałość artystyczną przed 1914 rokiem lub w dwudziestoleciu międzywojennym. Sztuka najmłodszego pokolenia rozwinęła się w dwudziestoleciu międzywojennym i już po 1945 roku. W tym przypadku realistyczny kościec wzbogacony był różnymi wpływami i naleciałościami spoza formalistyki realizmu, przynależnymi do secesji, impresjonizmu i kierunków związanych z nurtem poszukiwań stylu narodowego.

Przeżytki XIX-wiecznego mieszczańskiego realizmu i akademizmu trwały jeszcze po 1900 roku, zwłaszcza w sztuce starszego pokolenia artystek, m.in. Zofii Atteslander, Marii Wasilkowskiej, Anieli Biernackiej-Poraj, Marii Dulęby, Marii Gażycz, Marii Gerson-Dąbrowskiej, Bronisławy Wiesiołowskiej, Klementyny Mien, Marii Pii-Górskiej, Gabrieli Jasieńskiej-Zaleskiej i Julii Janiszewskiej-Stabrowskiej. Nurt ten postrzegany był po 1900 roku jako paseistyczny, skostniały i niedotrzymujący kroku rozwojowi nowoczesnej wersji realizmu.

Przełom wieków wniósł do sztuki artystek nowe wartości. Realizm poddany został przede wszystkim wpływom impresjonizmu i secesji. Adaptacja nowych tendencji przebiegała z dużą dowolnością. W rezultacie w pierwszej dekadzie XX wieku ukształtował się swoisty postimpresjonistyczny realizm, godzący wrażeniowość i luminizm z intencją obiektywnego widzenia. Tego rodzaju tendencje dostrzec można przede wszystkim w sztuce Stefanii Daniel-Kossowskiej, Marii Giżbert-Studnickiej, Heleny Teodorowicz-Karpowskiej, Klementyny Mien, Bronisławy Wiesiołowskiej, Marii Pii-Górskiej i malarstwie uczennic Olgi Boznańskiej, zwłaszcza Anieli Pająkówny. Czasem wrażeniowość i luminizm (spadek po impresjonizmie) oraz secesyjna dekoracyjność łączyły się z tendencjami do wprowadzania do przedstawienia symbolicznych treści, a zatem elementów obcych realizmowi. Cechy te występowały w różnych związkach i z różnym natężeniem w sztuce m.in. Stefanii Daniel-Kossowskiej, Marii Podlewskiej, Marii Płonowskiej i Bronisławy Rychter-Janowskiej. Echa secesji nakładające się na realizm przedstawień pobrzmiewają w malarstwie i rzeźbie Marii

Gerson-Dąbrowskiej, malarstwie Marii Dulęby i Marii Płonowskiej. Realizm, a właściwie naturalizm silnie nasycony symbolizmem określił sztukę Anny Berent. W latach 20. w środowisku warszawskim wykształcił się realizm o lewicowym zabarwieniu, związany programowo z ideologią marksistowską, który podjął tradycje społecznego realizmu lat 80. Do tego nurtu należy twórczość Heleny Malarewiczówny.

Istotny wpływ na powstanie modernistycznej odmiany realizmu lat 20. i 30. miały dwa czynniki – intencja obiektywnego widzenia rzeczywistości i wartości barwne, zespolone ze sobą w różnych proporcjach. Określiły one heterogeniczny fenomen polskiego realizmu poddanego silnym wpływom koloryzmu. Z tego rodzaju tendencjami mamy do czynienia u wielu artystek, nawet tych należących do starszego pokolenia, m.in. Michaliny Krzyżanowskiej, Emilii Wysockiej, Marii Schayer-Górkiej, Marii Niedzielskiej, Łucji Bałzukiewicz, Marii Płonowskiej, Marii Podlewskiej i Marii Schayer-Górskiej. Realizm z tendencjami do syntetycznej formy, a także z predylekcjami do jej stylizacji i rytmizacji pojawił się w twórczości wielu rzeźbiarek, m.in. Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej, Olgii Niewskiej i Jadwigi Bogdanowicz.

Pod koniec lat 20. ukształtowały się dwie nowoczesne szkoły polskiego realizmu, dążącego do powiązania trzech tendencji – realistycznej figuracji, dobrego warsztatu i kultu polskiej tradycji i obyczaju. W warstwie formalnej obie szkoły zwracały się do tradycji nowożytnego realizmu zachodnioeuropejskiego, szczególnie włoskiego i niderlandzkiego. Dążności do łączenia formalistyki inspirowanej barokiem holenderskim i francuskim (głównie sztuką Carravagia, Jeana i François Clouetów i Hansa Holbeina), z tendencjami historyzującymi (mającymi oparcie w kulturze i historii Polski), a przy tym chęć kultywowania tradycji dobrego realistycznego rzemiosła malarskiego wyznawali uczniowie Tadeusza Pruszkowskiego skupieni w Bractwie św. Łukasza (1925), Stowarzyszeniu Plastyków Szkoła Warszawska (1929) i Loży Wolnomularskiej (1932). Do dwóch ostatnich stowarzyszeń należała m.in. Leokadia Bielska-Tworkowska.

Nieco inną odmianę realizmu nowej generacji, dla którego punkt wyjścia stanowiła sztuka włoskiego quattrocenta, a także wzory sztuki klasycznej, reprezentowało stworzone przez Ludomira Ślędzińskiego Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków (1920). Tematyka sztuki uczniów Ślędzińskiego często wiązała się z polskimi tradycjami i obyczajowością, choć w mniejszym stopniu niż w przypadku uczniów Pruszkowskiego. Artyści należący do szkoły wileńskiej wykazywali skłonności do dekoracyjności w stylu warszawskiego Rytmu, z którym zresztą byli powiązani. Do grona wileńskich realistek, uczennic Ślędzińskiego, należały m.in. Maria Borzobochata-Woźnicka i Helena Teodorowicz-Karpowska. W ich sztuce wyróżnić można dwa nurty. Obok tendencji do rytmizowania i dekoracyjności, pojawiły się realistyczne przedstawienia (zwłaszcza portrety), w których liczył się realizm, a figuratywność pozostawała niezakłócona.

Jak zatem widać, realizm rozwijający się w różnych odmianach zdołał skupić w swoim obrębie liczną grupę artystek. Ich twórczość – podobnie jak to miało miejsce w przypadku sztuki mężczyzn – podlegała ewolucji i zmianom formalnym, odzwierciedlającym przemiany o charakterze stylowym, jakie generalnie następowały w procesie rozwoju sztuki polskiej. Większe różnice wykazywała sztuka kobiet pod względem tematycznym. Generalnie rzecz biorąc, tematyka podejmowana przez realistki zamykała się w kręgu podstawowego klasycznego dla tego kierunku repertuaru: portretu, sceny rodzajowej, aktu, pejzażu i martwej natury. Różnice zauważalne między sztuką kobiet a mężczyzn dotyczyły samego tematu, tj. wyboru wątku i formy prezentacji (narracji). Artystki znacznie rzadziej niż artyści przedstawiały sceny rodzajowe o rozbudowanej akcji i akty, zwłaszcza męskie. Nie spotyka się w sztuce kobiet także przedstawień o charakterze jawnie pornograficznym.

Charakterystyczną cechą obserwowaną w sztuce realistek jest, podobnie jak ma to miejsce w literaturze, intymizm i autobiografizm. Autobiografizm przejawiał się w wykorzystywaniu własnych doświadczeń i obserwacji (szczególnie uobecnionych w scenach rodzajowych), predylekcją do portretowania osób z najbliższego otoczenia, przyjaciół, znajomych i dzieci. Intymistyka przedstawień zawiera się w skłonności do komponowania scen z ograniczoną przestrzenią i akcją, wycinkowości i zawężania pola widzenia, co jest widoczne zarówno w scenach rodzajowych, jak w portretach, a nawet, choć w mniejszym stopniu, w pejzażach.

Na polu literatury określano kobiety jako „prządki banalnej rzeczywistości”[158], wtopione w codzienność. Podobne określenie można zastosować w odniesieniu do artystek. Artystki, podobnie jak pisarki, często i chętnie odtwarzały zwyczajne sytuacje i zdarzenia, w których odbijały się ich własne obserwacje i doświadczenia życiowe. Potoczne życie, codzienność określały tematykę większości ich prac. Obszarem, w którym rozgrywała się akcja, była zazwyczaj przestrzeń domowa, prywatna. Kobiety odgrywały tam kulturowe role, do jakich trenowane były od dzieciństwa. Role te sprowadzały się do orientacji na inne osoby, do zaspokojenia ich potrzeb i pragnień. Z prezentacją tego rodzaju zawężonego pola aktywności i ujawniania podmiotowości, mamy do czynienia zarówno w sztuce przełomu wieków, jak i w sztuce międzywojennej. Można tu mówić o przedłużonym bycie – oczywiście w unowocześnionej redakcji – przeniesionych z XIX wieku figur zamkniętej w kręgu prywatności „kobiety anioła” i „matki, westalki domowego ogniska”. Należy jednak dodać, że począwszy od lat 20., wraz z otwieraniem się sfery zewnętrznej dla kobiet i poszerzaniem się wyznaczonego im pola działania, pojawiały się coraz częściej przedstawienia z akcją rozgrywającą się w przestrzeni publicznej. Niemniej wątki prywatne, rodzinne były nadal dominujące.

Julia Kristewa analizując pojęcie „efektu kobiety” pisze o kobietach, które muszą podporządkować swoje interesy interesom mężczyzn, ponieważ jeszcze nie istnieją jako samoistne podmioty, nie posiadają władzy, ani systemu symbolicznego, który pozwoliłby im na nowo określić swoje miejsce w świecie, przekroczyć narzuconą rolę „milczącej podpory” systemu patriarchalnego[159]. Z kolei znakomita

[158] Szczuka K.: Prządki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet. W*: Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. Borkowska, L. Sikorska. Warszawa 2000, s. 70.

[159] Smoleń B.: *Kobieta i egzystencja. Wokół domu kobiet Zofii Nałkowskiej*, W *Krytyka feministyczna*…, s. 112; Irigaray L.: *Ciało*

francuska filozofka Lucy Irigaray podkreśla, iż z punktu widzenia określającego rzeczywistość dyskursu fallocentrycznego kobieta może funkcjonować w przestrzeni symbolicznej jako funkcja podmiotu, którym jest mężczyzna. Jest nie-mężczyzną, czymś gorszym, potrzebnym mężczyznom do reprodukcji jemu podobnych, w szeroko rozumianym procesie reprodukcji norm kulturowych w procesie wychowania i socjalizacji. W świecie rządzonym przez logikę i potrzeby jednej płci, kobieta musi milczeć. Jej potrzeby w tym systemie nie powinny się ujawnić. A jeśli się tak dzieje, to należy stosować szeroko rozumianą blokadę symboliczną. Milczenie kobiet, niedopuszczenie ich do systemu władzy i tworzenia norm jest warunkiem koniecznym do utrzymania tradycyjnego porządku kulturowego, w przeciwnym razie musiałby on runąć. Wraz z zawaleniem się patriarchalnego porządku mężczyźni zmuszeni byliby na nowo określić swój status społeczny i symboliczny[160].

W sztuce po 1900 roku podtrzymywane były i chwalone tradycyjne kanoniczne figury odwzorowania rzeczywistości. Na ich celowe, świadome przekraczanie przyszedł czas właściwie w latach 90. XX wieku. Niewielkie, drobne wyłomy, które następowały w tradycyjnej ikonografii, były pochodną nowej kondycji kobiet, jaką zyskały w wyniku zmian konstytucyjnych w niepodległej Polsce. Nowe możliwości, jakie zaczęły się przed nimi otwierać, wpływały na zmiany w ich spojrzeniu na rzeczywistość.

Jednak zmiany te nie znajdowały adekwatnego odbicia w sztuce. Zbyt odbiegające od przyjętych norm typy przedstawieniowe spotykały się z krytyką. Nie było chociażby przyzwolenia na tworzenie nowych wzorców męskości, które doprowadziłyby do demontażu klasycznego kanonu heroicznego. Artystki, od niedawna dopuszczone do równego z mężczyznami wykształcenia, stawiające pierwsze na niedawno zdobytym polu oficjalnego życia artystycznego musiały udowodnić, że zasługują na nowy status, że nie ustępują mężczyznom, że są równie utalentowane i kompetentne. Przedstawiały z reguły świat zorganizowany przez „męskie spojrzenie". Nastąpiło tu – jak podkreśla John Berger – winternalizowanie w kobietę „męskiego oka" w trakcie jej socjalizacji. Znaczyło to, że kobiety, w tym także artystki, żyjąc w patriarchalnym świecie zorganizowanym zgodnie z normami, oczekiwaniami i interesem „męskiego widza", przejęły męski sposób patrzenia na świat i na siebie. Świadomie raczej nie starały się przekraczać granic tradycyjnej normatywności. Był to etap samoświadomości, który uzyskały później pod wpływem rozwijających się od lat 60. nowych prądów w socjologii, psychologii i filozofii, inspirowanych myślą feministyczną.

Polish Women Artists and Their Art in the Period 1900–1939. Part IV. Representatives of Realism

Similar to other countries in Europe, the modern realism in Poland drew on French realist movement developed by Gustave Courbet and a group of like-minded artists who severed with the idealizing academic art in favour of presenting the real world, the "real reality".

In Polish art, realism in its modern form developed in the 1880s and 1890s against the backcloth of a growing economic crisis and a lapse in popularity of the positivist programme propagating society-wide solidarity. The classes earning their living as hired labour were consolidating under the aegis of socialist parties and movements. The bleak existence of the socially underprivileged was strongly reflected in the works of such artists as Maria Dulęba and Teresa Stankiewicz. In the 20th century, artists' social radicalism and leftist views found an outlet mainly in the artistic avant-garde. Parallel to that, leftist realism emerged as a current in the 1930s, being a follow-up to the tradition of the early 20th century pro-revolutionary realism. The circle of the young representatives of the trend which in the years 1934–1937 operated as the Warszawska Grupa Plastyków (Visual Artists' Group in Warsaw, a.k.a. the Phrygian Cap) included Helena Malarewiczówna (married name Krajewska).

Another variant of the new generation realism was represented by the artists from the Braterstwo Św. Łukasza (St Luke Brotherhood, 1925), the Stowarzyszenie Plastyków Szkoła Warszawska (Warsaw School Visual Artists' Association, 1929), the Loża Wolnomalarska (Free Painters' Lodge, 1932 – the Polish name was derived as a play on words from the Masonic [or Freemasons'] Lodge) and the Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków (Visual Artists' Society in Wilno, 1920). Members of these groups referred to modern art (as known from Italy, France, the Netherlands) and the cult of Polish tradition, customs and solid realist technique. Among the artists in the Stowarzyszenie Plastyków Szkoła Warszawska was Leokadia Bielska-Tworkowska, while in the Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków – Helena Teodorowicz-Karpowska and Maria Borzobohata-Woźnicka.

The realist current in Polish art after 1900 assumed a range of variants. Many outstanding women were among the artists representing this trend. Unfortunately, however, their output was usually marginalized, if not passed over, in the studies on the history of modern art. The situation has been changing only recently.

w ciało z matką. Tłum. A. Araszkiewicz. Kraków 2000; eadem: *Rynek kobiet*. Tłum. A. Araszkiewicz. „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2003, nr 1 (3), s. 15–30; Smoleń B.: *Filozofia Luce Irigaray: dylematy recepcji*. „Teksty Drugie" 2000, nr 6, s. 94–106.

[160] Bator J.: *Julia Kristeva - kobieta i „symboliczna rewolucja"*. „Teksty Drugie" 2000, nr 6, s. 89–105; *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*. „Teksty Drugie" 1995, nr 3–4, s. 275 –282.

Apart from the abovementioned women, among the female artists engaged in realist art were Anna Berent, Stefania Daniel-Kossowska, Maria Dulęba, Maria Gerson-Dąbrowska, Maria Pia-Górska, Wanda Komorowska, Michalina Krzyżanowska, Irena Łuczyńska-Szymanowska, Julia Mien, Ludwika Nitschowa, Aniela Pająkówna, Maria Płonowska, Maria Podlewska, Bronisława Rychter-Janowska, Zofia Stankiewicz, Zofia Trzcińska-Kamińska, Maria Wasilkowska and Bronisława Wiesiołowska.

These artists represent three generations. The oldest ones were born back in the 1850s, while the youngest during the 1910s and 1920s. The simultaneous activity of a group of artists of different age and, consequently, style resulted in a substantial diversity of Polish realism during the interwar period. Along with the current that drew on academism, bourgeois realism and critical realism, there also existed the realism enhanced by influences borrowed from Art Nouveau, impressionism, colourism, and the questing currents within the nationalist style.

In the years 1900–1939, the art of women evolved similarly to that of men artists. Having been admitted to academic education on Polish universities, a privilege that came with emancipation, women were prepared to undertake a whole panoply of themes; entitled to function independently in the public space, they could also embark on the hitherto inaccessible subjects. As a result, the scope of themes expanded, although the forms that continued to prevail in women's art were portraiture and small genre scenes connected with everyday and family life. Women seldom painted nudes, and male nudes were particularly infrequent. If it came to eroticism in their pictures, the boundaries of good taste were never overstepped.

A trait typical of the art of women realists – and all women painters of the period – is intimism and autobiographism. Practically all subjects and themes are undertaken from the perspective of personal experiences. Such a diverse look often results in a modification to classic motifs. Still, the modifications are not major and they do not introduce new qualities. Women artists' perspective on the world and on themselves is dependant on the traditionally applicable standards. Going beyond such boundaries would not materialize in art until the 1970s.